

شمس المعارف



شمس المعارف

تفہیم غالب

تفہر غالب

قدیم و جدید شعریات کی روشنی میں غالب کے منتخب اشعار کی شرح

شمس الرحمن فاروقی



غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی

مصنف : شمس الرحمن فاروقی
 ۵ شمس الرحمن فاروقی

سن اشاعت : ۱۹۸۹
 اہتمام : شاہد ماہلی
 تعداد : گیارہ سو
 خطاط : محمد فاروق امینی
 مطبع : عزیز پرنٹنگ پریس، دہلی

قیمت : نوے روپے

ناشر

غالب انسٹی ٹیوٹ، ایوان غالب مارگ
 نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲

Wonder-exciting vigour, intenseness
and peculiarity of thought, using at
will the almost boundless stores of a
capacious memory, and exercised on
subjects, where we have no right to
expect it - this is the wit of Donne!

S.T. COLERIDGE

Understanding it is not a preparation
for reading the poem. It is itself
the poem.

I.A. RICHARDS

فہرست

۹	حروفِ آغاز
۱۱	پیش لفظ
۱۴	دیباچہ
۲۲	تفہیمِ غالب
۳۷۲	اشاریہ

حرف آغاز

چند سال قبل پبلی کیشنز سب کمیٹی، غالب انسٹی ٹیوٹ نے اپنے اشاعتی منصوبے کے تحت جب دیوان غالب کی ایک نئی شرح لکھنے کا فیصلہ کیا تو اس سلسلے میں مشہور غالب شناس جناب شمس الرحمن فاروقی سے درخواست کی کہ وہ انسٹی ٹیوٹ کے اس کام کو سرانجام دیں موصوف نے اس دعوت کو قبول کرتے ہوئے ”تفہیم غالب“ کی ترتیب شروع کر دی، وہ اس کام کو ”شب خون“ میں غالب صدی سے قبل ۱۹۶۸ء سے شروع کر چکے تھے جو انھوں نے ۱۹۸۸ء تک جاری رکھا، ایسی صورت میں اشعار غالب سے متعلق اُن کی بحثیں بہت طویل اور مفصل ہوتی تھیں لیکن جیب اُن پر اشاعت کی غرض سے نظر ڈالی گئی تو صرف اُن اشعار ہی کو

منتخب کیا گیا جن میں انھوں نے یا تو کوئی خاص نکتہ پایا یا جن کے بیان میں غالب کے مشہور شارحین تک بھی کوئی خاص حق ادا نہیں کر پائے تھے۔

فاردتی صاحب نے 'تفہیم غالب' کی تصنیف کو دلکش، پسندیدہ اور قابل قدر بنانے کے لئے اپنے مشرقی و مغربی ادب کے خاص مطالعہ، کلام غالب کی مختلف مشہور و غیر مشہور شروحوں کے گہرے جائزے اور ترجمان غالب کے طور پر اپنے غیر معمولی تجربے کی روشنی میں بڑی محنت اور عرق ریزی سے کام لیا ہے ہر جگہ انھوں نے اس میں ۱۲۸ اشعار کو موضوع بحث بنایا ہے لیکن اس بحث میں دلائل اور شواہد کے سبب جس قدر تفصیل آگئی ہے اس سے کتاب کی ضخامت ۲۸۴ صفحات تک پہنچ گئی ہے اور اب یہ غالب پرستوں، کلام غالب کے دلدادگان اور غالب کے مطالعہ کرنے والے طلباء کے لئے ایک قابل تعریف تحفہ بن گئی ہے۔

'تفہیم غالب' کی اشاعت کے لئے جہاں غالب انسٹی ٹیوٹ نئی دہلی غالب دوستوں کے شکر ہے اس کا مستحق ہے وہاں اس یادگار کام کو سرانجام دینے کے لئے ہم جناب شمس الرحمن فاردتی صاحب کے بھی شکر گزار ہیں کہ انھوں نے اپنے بھرپور سلیقے اور نہایت حسن و خوبی کے ساتھ 'تفہیم غالب' کو مکمل کر کے غالب شناسی کا حق ادا کیا۔

پروفیسر کمال قریشی
چیرمین، پیلی کیشنز سب کمپنی، غالب انسٹی ٹیوٹ
نئی دہلی

پیش لفظ

غالب، عہد غالب اور متعلقات غالب پر تحقیق و تنقید، ترتیب و تدوین اور اشاعت سے متعلق کام غالب انسٹی ٹیوٹ نئی دہلی کے بنیادی فرائض میں شامل ہے، یہ فرائض انسٹی ٹیوٹ اپنے زمانہ قیام سے آج تک پابندی کے ساتھ انجام دیتا آرہا ہے، انسٹی ٹیوٹ کی طرف سے غالب سے متعلق مذکورہ موضوعات پر اب تک کافی کتابیں شائع ہو کر خراج تحسین حاصل کر چکی ہیں، ہر سال کتابوں کی اشاعت کا سلسلہ ایک خاص منصوبہ بندی کے تحت جاری رہتا ہے انسٹی ٹیوٹ نے گزشتہ چند سال سے ہندوستان کی مختلف زبانوں میں دیوان غالب کے ترجموں کے کام پر بھی توجہ دی ہے خوشی کی بات ہے کہ کشمیری زبان میں کلام غالب کے ترجمے کا اجراء ہو چکا ہے اور ان دنوں ہندی، مراٹھی اور گجراتی کے تراجم کا کام جاری ہے۔

انسٹی ٹیوٹ نے کچھ برسوں پہلے کلام غالب کی نئی شرح لکھنے کا ایک پروجیکٹ بنایا تھا اور ملک کے مشہور غالب شناس، صاحب طرز نقاد، انشا پرداز، محقق و شاعر اور کلام غالب پر ایک خاص نظر رکھنے والے جناب شمس الرحمن فاروقی سے فرمائش کی گئی تھی کہ وہ اس خدمت کو انجام دیں موصوف نے یہ کام سنبھالنے کے بعد بڑے انہماک اور گہری لگن کے ساتھ اسے پورا کیا، دراصل وہ غالب صدی ۱۹۶۹ء سے قبل غالب کے اشعار کی تشریح کا سلسلہ 'شب خون' اپریل ۱۹۶۸ء سے شروع کر چکے تھے جسے ستمبر ۱۹۸۸ء تک انھوں نے جاری رکھا، اس طرح و تفہیم غالب، کا یہ کام ۲۰ برس تک ہوتا رہا، فاروقی صاحب نے تفہیم غالب میں تمام اشعار غالب کو شامل نہیں کیا اور صرف ان اشعار کو موضوع گفتگو بنایا جن میں کسی بھی اعتبار سے بحث و مباحثہ کی گنجائش سمجھی گئی ان کا قول ہے کہ اظہار خیال کے لئے وہی اشعار منتخب ہوں جن میں کوئی ایسا نکتہ ہو جو عام شارح سے نظر انداز ہو گیا ہو یا جن کی شرح میں کوئی ایسی بات کہنا ممکن ہو جو متداول شارح سے ہٹ کر ہو" گویا کہ تفہیم غالب میں نہایت منتخب اشعار کو شامل کیا گیا ہے، 'شب خون' میں اشعار کی شرح جس طرح ہوتی رہی اس کی باضابطہ اشاعت کے وقت فاروقی صاحب نے اس میں ضروری حذف و اضافے سے کام لیا ہے اس کی زبان کو آسان بنانے کی طرف توجہ دی ہے اور کئی اعتبار سے اس کی تحریروں کو بنایا اور سنوارا ہے فاروقی صاحب کی مشرق و مغرب کی ادبیات پر گہری نظر ہے اور تفہیم غالب کی تصنیف کے وقت انھوں نے اپنے ارد و فارسی اور انگریزی کے مطالعے سے گہرا استفادہ کیا ہے۔

یوں تو کلام غالب کے شارحین کی ایک طویل فہرست ہے لیکن غیر اہم شارحین کو نظر انداز کرتے ہوئے فاروقی صاحب نے مشاہیر میں سے صرف بیس کو استفادے کے لئے اپنے پیش نظر رکھا ہے ان میں سے بھی جن سے ضروری سمجھا ہے اتفاق کیا ہے اور جن سے ضروری نہیں سمجھا اختلاف کیا ہے اسی طرح مشرق و مغرب کے ادب میں سے جس بات کو مبارک و مستحسن سمجھا

ہے مانا ہے اور جس کو نہیں سمجھا، اُسے نظر انداز کر دیا ہے اُن کی نظر میں مشرقی و مغربی ادبیات میں سے نہ تو تمام تر پسندیدہ ہے اور نہ سب کچھ ناپسندیدہ اُن کے ان نظریات کی جھلک 'تفہیم غالب' میں صاف طور پر نظر آتی ہے۔

'تفہیم غالب' میں ۱۳۸ اشعار کی تشریح نہایت تفصیلی اور مکمل بحث کے ساتھ کی گئی ہے اور ایک ایک بات کو بڑے بھرپور وزن اور دلائل کے ساتھ پیش کیا ہے۔ فاروقی صاحب نے پورے دیوان غالب کی چھان پھٹک کر کے جن اشعار کو زیادہ قابل تشریح سمجھا انہیں شرح میں پیش کر دیا ہے اور باقی کا کام آگے کے لئے چھوڑ دیا ہے، غرض یہ کہ 'تفہیم غالب' غالب کے منتخب اشعار کی شرح کے اعتبار سے کلام غالب کا ایک ایسا آئینہ کہا جاسکتا ہے جس میں ہر بات صاف دکھائی دیتی ہے اور شارح کی مفصل بحث کی روشنی میں جہاں اسے کلام غالب پر ایک متوازن تنقید کا نام دے سکتے ہیں تو وہاں غالبیات میں یہ ایک اچھوتی اور نئی تصنیف کہی جاسکتی ہے۔

فاروقی صاحب اُردو دستوں اور خاص طور پر غالب پرستوں کے شکریے کے مستحق ہیں کہ انہوں نے 'تفہیم غالب' کو ایک خلصے کا سامان بنا کر پیش کیا اور کلام غالب کی تفہیم کی نئی راہیں کھولیں، اُمید ہے کہ پرستارِ ان غالب اس سے زیادہ سے زیادہ مستفیض ہوں گے۔

محمد شفیع قمر لشی

سکرٹری غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی

دیباچہ

مطالعات غالب کی تاریخ میں ۱۹۶۸ اور ۱۹۶۹ خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ۱۹۶۹ میں غالب کی صد سالہ برسی دنیا بھر میں جگہ جگہ منائی گئی، لیکن مناسب صدی تقریبات اور تصنیفات کا سلسلہ ۱۹۶۸ ہی میں شروع ہو گیا تھا۔ ۱۹۶۸ کے شروع میں مجھے خیال آیا کہ ”شب خون“ الہ آباد کی طرف سے غالب کو خرات عقیدت یوں پیش کیا جائے کہ اس کے ہر شمارے میں غالب کے کسی شعر پر گفتگو کی جائے، اور شرط یہ رکھی کہ اظہار خیال کے لئے وہی شعر منتخب ہوں جن میں کوئی ایسا نکتہ ہو جو عام شرح سے نظر انداز ہو گیا ہو، یا جن کی شرح میں کوئی ایسی بات کہنا ممکن ہو جو متہ اول شروع سے ہٹ کر ہو۔ چنانچہ ”شب خون“ کے شمارہ نمبر ۲۳ بابت ماہ اپریل ۱۹۶۸ سے ”تفہیم غالب“ کا سلسلہ شروع ہوا، اور یہ کچھ اس قدر مقبول ہوا کہ غالب صدی تقریبات کے اختتام پذیر ہونے کے بعد قائم رہا۔ اس سلسلے کی آخری تفہیم ”شب خون“ شمارہ ۱۵۱ بابت ماہ ستمبر، نومبر ۱۹۸۸ میں شائع ہوئی۔ گویا ”تفہیم غالب“ کے نام سے جو کتاب اس وقت آپ کے ہاتھوں میں ہے اس کی مدت تصنیف بیس سال سے کچھ اوپر ہے۔

ایسا نہیں ہے کہ اس میں وہ سب اشعار آگئے ہیں جن کی شرح میں متہ اول شارحین سے اختلاف ممکن ہے۔ اگر میں دوبارہ ردیف الف سے شروع کروں تو اغلب ہے کہ جتنے شعرا اس کتاب میں شامل ہیں، اتنے ہی اور نکلیں گے جن پر گفتگو ہو سکتی ہے۔ لیکن ایک بار پورے دیوان کو دیکھ جانے کے بعد اور تمام اشعار پر تادیر غور کرنے کے بعد جن اشعار پر نظر ٹھہری، ان پر اکتفا اس لئے کر رہا ہوں کہ ممکن ہے تیسری بار پڑھنے پر اور بھی اشعار نظر آجائیں۔ لہذا یہی بہتر

ہے کہ اس وقت تک کے غور و فکر کا پچڑ آپ کے سامنے پیش کر دیا جائے۔ باقی پھر کبھی ہسی۔
 کتابی صورت میں پیش کرنے کی غرض سے میں نے تمام تفہیمات کو دوبارہ لکھا ہے،
 اس معنی میں، کہ ان میں اضافہ کیا ہے، بعض باتیں حذف کر دی ہیں، بعض باتوں کو زیادہ واضح
 کرنے کی کوشش کی ہے، بعض پہلوؤں پر تاکید بڑھا دی ہے، بعض پر کچھ کم کر دی ہے،
 زبان کو بھی آسان بنانے کی کوشش کی ہے۔ یعنی اس وقت جو تحریریں آپ کے سامنے ہیں
 وہ ”شب خون“ میں شائع ہونے والی تحریروں سے جگہ جگہ لفظاً اور کئی جگہ معناً
 مختلف ہیں۔

ادب کا ہر طالب علم اپنے پیش روؤں سے روشنی حاصل کرتا ہے۔ میں نے بھی یہی کیا
 ہے۔ لیکن بعض باتوں میں میرا ان کا اختلاف اور فرق بھی بہت شدید ہے۔ سب سے پہلی
 بات تو یہ کہ غالب کے تمام شارح مغربی ادب سے مرعوب تھے، لیکن مغربی اصول نقد سے ان
 کی واقفیت واجب تھی۔ جو کچھ مغربی ادب وہ جانتے تھے اس کی روشنی میں ان کو غالب کے یہاں
 بعض کم زوریاں نظر آتی تھیں اور غالب کی بعض خوبیاں انھیں عیب معلوم ہوتی تھیں۔ میرا
 معاملہ یہ ہے کہ میں مغربی ادب سے واقف ہوں لیکن اس سے مرعوب نہیں ہوں۔ لہذا غالب
 کے بارے میں میرا رویہ پُرانے شارح کے رویے سے مختلف ہے۔ دوسری بات یہ کہ مشرقی
 شریات، یعنی وہ شریات جس کی ہمارے کلاسیکی شعرا نے شعوری یا غیر شعوری طور پر پابندی
 کی ہے، وہ میری نظر میں بہت محترم اور مستحسن ہے۔ تیسری بات یہ کہ میں اس نظریے کا شدت
 سے قائل ہوں کہ کسی شاعری کی فہم اسی وقت مکمل ہو سکتی ہے جب ہم اس شریات سے واقف
 ہوں جس کی روشنی میں وہ شاعری خلق کی گئی ہے اور جس کی رو سے وہ بامعنی ہوتی ہے۔
 چوتھی بات یہ کہ میں سب سے پہلے اس بات سے سروکار رکھتا ہوں کہ مشرقی شریات کی رو سے کسی
 شعر میں کیا خوبیاں ہیں، پھر یہ دیکھتا ہوں کہ مغربی شریات کی رو سے اور کیا کہا جانا ممکن ہے؟
 میں یہ بھی خیال رکھتا ہوں کہ مغربی ادب میں تفہیم شعر کے جو طریق کار متداول ہیں، اگر وہ
 ہمارے لئے بھی کارآمد ہو سکیں تو ان کا استعمال آزادی سے کیا جانا چاہیے۔ آخری بات
 یہ کہ مشرقی اور مغربی ادب کے بارے میں بہت ساری معلومات بوجہ گذشتہ شارحین کی

دسترس میں نہ تھی۔ میں چونکہ ان سب کے بعد ہوں، اس لئے بقول غالب ع
از باز پس نکتہ گزاراں پیشم

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ شعر کے وہی معنی بیان کرنا چاہیے جو شاعر کے عندیہ میں
ہوں۔ یہ فلسفہ شرح یعنی hermeneutics کا بہت بڑا مسئلہ ہے۔ آج کل مغرب میں
اس پر بہت بحث ہو رہی ہے، اور اس پر حرف آخر شاید کبھی نہ کہا جاسکے۔ میں یہی کہہ سکتا ہوں
کہ مشرقی شعریات میں شاعر کے عندیہ کو کوئی خاص اہمیت نہیں حاصل ہے، اور مغربی مفکروں کا
بھی ایک بڑا گروہ اس بات کا قائل ہے کہ ہر وہ معنی جو شعر کے الفاظ سے برآمد ہو سکیں، وہ
صحیح ہیں۔ میں خود اس بات کا قائل ہوں کہ شعر کا ہم پر یہ حق ہے کہ ہم اس کے باریک ترین معنی
تلاش کریں، اور جتنے کثیر معنی شعر میں ممکن ہوں، ان کو دریافت کریں۔ بڑے شعر کی خوبی ہی یہ ہے
کہ وہ مختلف زمانوں اور مختلف تناظر میں بھی بامعنی رہتا ہے۔ ایسا اسی وقت ہو سکتا ہے جب
اس میں معنی کے امکانات کی کثرت ہو۔

کلام غالب کے اولین شارح تو غالب خود ہیں، اس معنی میں کہ انھوں نے اپنے خطوط
میں کئی شعروں کی شرح کی ہے، اور اس معنی میں بھی کہ ان کے بہت سے اردو فارسی شعرا ایک
دوسرے کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں۔ غالب کے سب سے پہلے باقاعدہ شارح خواجہ امان کے
بیٹے خواجہ قمر الدین راقم ہیں۔ لیکن ان کی شرح منظر عام پر نہ آسکی۔ پھر درگا پر شاد نادار کے
شاگرد علم دہلوی نے اپنی ایک کتاب میں غالب کے ۴۷ اشعار کی شرح کی ہے۔ اس کتاب کا
منفصل تعارف نثار احمد فاروقی نے اپنی گراں قدر تصنیف ”تلاش غالب“ میں درج
کیا ہے۔ ان ہی کی عنایت سے یہ کتاب مجھے بھی دیکھنے کو ملی۔ چونکہ یہ کتاب بھی بہت کم
لوگوں کی نظر میں رہی ہے، لہذا تعظیم غالب کا باقاعدہ رواج حالی کی دو کتابوں
(”مقدمہ شعر و شاعری“ اور ”یادگار غالب“) سے شروع ہوتا ہے۔ غالب کا کوئی بھی شارح

اے بعض وجوہ کی بنا پر میں اس کتاب کو درگا پر شاد نادار دہلوی کی تصنیف نہیں سمجھتا تفصیل یہاں غیر ضروری ہے۔

حالی سے استفادہ کے بغیر اپنے کام کو مکمل نہیں کہہ سکتا۔ حالی کے زمانے سے اب تک غالب کی کتنی شرحیں، یا غالب کے منتخب اشعار کی شرح پر مبنی کتنی کتابیں شائع ہو چکی ہیں، اس کا اندازہ لگانا مشکل ہے۔ وقتاً فوقتاً جن تصنیفات سے میں استفادہ کرتا رہا ہوں ان کی تفصیل (اشاعت کی اولین تاریخ کے اعتبار سے) حسب ذیل ہے۔ جو ایڈیشن میرے مطالعے میں رہا ہے، اس کی بھی صراحت کر دی گئی ہے:

- (۱) تصنیف علم دہلوی (زمانہ تصنیف و اشاعت ۱۸۸۰ کے بعد)
- (۲) خواجہ الطاف حسین حالی: مقدمہ شعر و شاعری (الہ آباد ۱۹۵۳، اولین اشاعت ۱۸۹۳)
- (۳) خواجہ الطاف حسین حالی: یادگار غالب (لاہور ۱۹۳۰، اولین اشاعت ۱۸۹۴)
- (۴) مولانا احمد حسن شوکت میرٹھی: حل کلیات اردو مرزا غالب دہلوی (میرٹھ ۱۸۹۹)
- (۵) علامہ سید علی حیدر نظم طباطبائی: شرح دیوان اردو سے غالب (حیدر آباد ۱۹۰۰)
- (۶) مولانا سید فضل الحسن حسرت موہانی: دیوان غالب مع شرح (دہلی، تاریخ ندارد۔ اولین اشاعت ۱۹۱۱)
- (۷) عبد الرحمن بجنوری: مقدمہ دیوان غالب، مشمولہ نسخہ حمیدریہ (بھوپال ۱۹۲۱)
- (۸) علامہ محمد احمد بنیخود موہانی: شرح دیوان غالب (لکھنؤ ۱۹۵۰، زمانہ تصنیف ۱۹۲۲)
- (۹) علامہ سہا مجددی: مطالب الغالب (لاہور ۱۹۳۱، طبع سوم)
- (۱۰) حضرت بنیخود دہلوی: مرآۃ الغالب (دہلی ۱۹۲۵، اشاعت اول ۱۹۳۳)
- (۱۱) آغا محمد باقر: بیان غالب (مرتسر ۱۹۳۹)
- (۱۲) پنڈت جوش ملیحانی: دیوان غالب مع شرح (دہلی ۱۹۵۸، اشاعت اول ۱۹۵۱)

- (۱۳) نواب جعفر علی خاں اثر لکھنوی: مطالعہ غالب (لکھنؤ ۱۹۵۷، طبع دوم)
- (۱۴) شہاب الدین مصطفیٰ: ترجمان غالب (حیدر آباد ۱۹۵۶)
- (۱۵) یوسف سلیم چشتی: شرح دیوان غالب (دہلی ۱۹۸۳، اولین اشاعت ۱۹۵۸)
- (۱۶) نیاز فتح پوری: مشکلات غالب (لکھنؤ ۱۹۷۲)

(۱۷) مسعود حسن رضوی ادیب: شرح طباطبائی اور تنقید کلام غالب (لکھنؤ ۱۹۷۳)

(۱۸) نیر مسعود: تعبیر غالب (لکھنؤ ۱۹۷۳)

(۱۹) مولانا غلام رسول مہر: نوائے سرودش (لاہور، تاریخ ہند ارد)

(۲۰) منظور احسن عباسی: مراد غالب (لاہور ۱۹۷۵)

ان کے علاوہ سینکڑوں مضامین اور کتابیں تو ہیں ہی، جن میں کلام غالب پر گفتگو کی گئی ہے۔ ان کی تفصیل غیر ضروری جان کر نظر انداز کرتا ہوں۔

میں نے اس کتاب میں جگہ جگہ طباطبائی سے اختلاف کیا ہے، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ میں طباطبائی کا احترام نہیں کرتا۔ اپنی تمام کمیوں کے باوجود طباطبائی کی شرح غیر معمولی کتاب ہے۔ اس کا مطالعہ ہر اس شخص کے لیے ناگزیر ہے جسے غالب یا کلاسیکی اردو شریات سے دلچسپی ہے۔ بخود مولائی کی شرح بھی تقریباً اتنی ہی اہم ہے، اور طباطبائی کی افراط و تفریط کے لیے اچھے توازن کا بھی کام کرتی ہے۔ بے خود دہلوی اور سہا مجددی بھی انتہائی قابل قدر شارح ہیں۔ حسرت مولائی نے بہت کم اشعار کی شرح کی ہے، اور بہت اختصار سے بھی کام لیا ہے، ورنہ ان کی نکتہ بندی میں کلام نہیں۔ طالب علموں کے لیے آغا باقر سب سے بہتر ہیں، ان کے بعد جوش ملیح آبادی۔ آغا باقر نے مختلف شارحین کی رائے کو محنت سے یکجا کر دیا ہے۔ اس طرح ان کی شرح بہت سی شروع کے مطالعے سے تقریباً بے نیاز کر دیتی ہے۔ بے خود مولائی کی شرح ان کے زمانے میں شائع نہ ہوئی تھی، ورنہ اس کے اقتباسات سے باقر کی کتاب اور بھی کارآمد ہو جاتی۔

اشعار کا متن عام طور پر نسخہ عرشی (اشاعت اول، انجمن ترقی اردو علی گڑھ ۱۹۵۸ء اشاعت دوم، انجمن ترقی اردو دہلی ۱۹۸۲ء) کے مطابق ہے۔ شرح کے لیے اشعار بھی کم و بیش اسی ترتیب سے اٹھائے گئے تھے جس ترتیب سے مولانا عرشی مرحوم نے درج کئے تھے۔ کتابی شکل میں جمع کرتے وقت میں نے اشعار کی ترتیب متداول دیوان کے مطابق کر دی ہے۔ جناب کانی داس گپتا رضانی نے اپنے معرکہ آرا ایڈیشن ”دیوان غالب، کامل“ (بمبئی ۱۹۸۸ء) میں تمام اشعار زمانہ تصنیف کے اعتبار سے جمع کئے ہیں۔ میں نے ان کی ہمیشہ قیمت تحقیق سے فائدہ

اٹھاتے ہوئے اس کتاب میں شرح کردہ ہر شعر کے سامنے اس کا زمانہ تصنیف لکھ دیا ہے۔ لیکن میں نے دو جگہ جناب رضا سے اختلاف بھی کیا ہے۔ شعر نمبر ۱۱۹ کا زمانہ تصنیف انھوں نے نہ معلوم کس بنا پر ۸۱۶ لکھا ہے، جب کہ ۸۱۶ کے ماخذ میں وہ شعر نہیں ہے۔ چوں کہ یہ شعر پہلی بار نسخہ حمید یہ میں نظر آتا ہے، اس لئے میں نے اس کا زمانہ ۱۸۲۱ متعین کیا ہے۔ شعر نمبر ۱۳۰ کی تاریخ میں نے ۱۸۲۱ کے بعد لیکن ۱۸۲۶ سے قبل متعین کی ہے۔ کیوں کہ یہ شعر پہلی بار نسخہ شیرانی میں ملتا ہے۔ اس نسخے کا زمانہ کتابت مولانا عرشی نے ۱۸۲۶ قرار دیا ہے۔ چونکہ یہ نسخہ عرشی زادہ ۱۸۱۶ء میں نہیں ہے، اس لئے اسے ۸۱۶ تا ۱۸۲۱ (تاریخ نسخہ حمید یہ) کے زمانے کا بھی نہیں کہہ سکتے۔ لہذا اس شعر کا زمانہ تحریر ۱۸۲۱ کے بعد اور ۱۸۲۶ سے قبل ٹھہرتا ہے۔

”شب خون“ میں اشاعت کے وقت میں نے ہر شعر کی تقطیع بھی بیان کی تھی۔ جس زمانے میں تفہیم شروع ہوئی تھی، اس وقت عرشی اطلاعات عام نہ تھیں۔ اب جب کہ کتاب کی بحروں پر جناب صغیر النساء بیگم صاحبہ اور عنوان چشتی کی مفصل تحریریں سامنے آچکی ہیں، میں نے اشعار کا وزن و بحر درج کرنا غیر ضروری سمجھ کر کتاب سے اسے حذف کر دیا ہے۔ شعر نمبر ۱۰۳ کی تفہیم مابہ سہیل کے ماہنامہ کتاب ”لکھنؤ بابت ۱۹۶۵ء میں شائع ہوئی تھی۔ میرے پاس اس کی نقل نہ تھی۔ اس کی فراہمی کے لیے میں ظفر احمد جی کا ممنون ہوں۔ بعض اشعار کی شرح میں یہ مسعود سے زبانی بحث مباحثہ میرے بہت کام آیا میں ان کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں۔

ادب کے طالب علم کے لئے لغات غصائے راہ سخن سے کم نہیں۔ برائے شرح میں یہ بہت بڑی کمزوری تھی کہ وہ لغت نہ دیکھتے تھے۔ طباطبائی کو اگر لغت دیکھنے کی عادت ہوتی تو وہ غالب پر بہت سے اعتراضات کرنے سے محضو نہ رہتے۔ بخود موہانی نے طباطبائی کے اکثر اعتراضات کا جواب دیا ہے۔ بخود کو اگر لغت دیکھنے کی عادت ہوتی تو ان کے اکثر جوابات اور زیادہ مسکت اور مستند ہو سکتے تھے۔ میں اپنے بارے میں یہی کہہ سکتا ہوں کہ مستند لغات کی رہنمائی کے بغیر سرزمین غالب میں قدم رکھنا میرے لیے ممکن نہ ہوتا۔ جن لغات کا حوالہ اس کتاب میں آیا ہے، ان کا اندراج اشاریے میں ہے۔

بہت سے لغات کا حوالہ ممکن نہیں ہو سکا ہے، لیکن میں ان سب کے احسان سے گراں بار ہوں۔ اشعار کی قرأت کے سلسلے میں نسخہ عرشی کے علاوہ نسخہ عرشی زادہ اور نسخہ شیرانی (یعنی ۱۸۱۶ اور ۱۸۲۶ کے مخطوطوں کے عکسی ایڈیشن) نسخہ حمید یہ اور دیوان غالب (عکسی ایڈیشن از کالی داس گپتا رشنا) بہت کام آئے ہیں ان تمام محققین کا احسان مند ہوں۔

میں غالب انسٹی ٹیوٹ کے ارباب عمل و عقد، بالخصوص جناب رشید حسن خاں کا شکر گزار ہوں کہ ان کی توجہ سے یہ کتاب موجودہ شکل میں معرض وجود میں آسکی۔ میں جناب ایوب تاباں، ڈائریکٹر انسٹی ٹیوٹ ہذا، جناب شاہد ماہلی اور ڈاکٹر کامل قریشی کا بھی ممنون ہوں یہ شب خون کے ان گنت پڑھنے والے خاص شکر یہ کہ مستحق ہیں کہ اگر وہ ان تفہیمات کا پرجوش استقبال نہ کرتے اور مجھ سے اکثر مباحثہ و اختلاف نہ کرتے تو میں اس سلسلے کو اتنی طویل مدت تک شاید جاری نہ رکھ سکتا۔

محمد امجد علی رومی

غظیم آباد

نومبر ۱۹۸۸

مضامین شعری را کہا ہو حقہ می فہم و بہ جمیع نکات و لطائف پے می برد و این
فضیلتے است کہ مخصوص بعض اہل سخن است اگر طبع سخن شناس داری بایں
نکتہ می رسی چہ خوش فکر اگر چہ کم یاب است اما خوش فہم کم یاب تر است،
خوشا حال شخصے کہ از ہر دو شربے یافتہ و حلقے ربودہ ۔

نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ : (در ترجمہ غالب)
”گلشن بیجار“، دہلی اردو اخبار پریس ۱۸۴۲
صفحہ ۲۰۴

مولانا (فضل حق خیر آبادی) کے شاگردوں میں سے ایک شخص نے ناصر علی سرہندی
کے کسی شعر کے معنی مرزا صاحب سے جا کر پوچھے۔ انھوں نے کچھ معنی بیان کئے۔ اس
نے وہاں سے آکر مولانا سے کہا: آپ مرزا صاحب کی سخن فہمی اور سخن سنجی کی
اس قدر تعریف کیا کرتے ہیں، آج انھوں نے ایک شعر کے معنی بالکل غلط بیان
کئے، اور پھر وہ شعر ٹپھا، اور جو کچھ مرزا نے اس کے معنی کہے تھے، بیان کئے۔
مولانا نے فرمایا، پھر ان معنوں میں کیا برائی ہے؟ اس نے کہا برائی تو کچھ ہو یا
نہ ہو، مگر ناصر علی کا یہ مقصود نہیں ہے۔ مولانا نے کہا اگر ناصر علی نے وہ معنی
مراد نہیں لئے تو مرزا نے سمجھے ہیں تو اس نے سخت غلطی کی۔

خواجہ الطاف حسین حالی : ”یادگار غالب“
لاہور۔ شیخ مبارک علی اینڈ سنز۔ ۱۹۳۰
صفحہ ۱۸۰

(۱)

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا
 کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا
 زمانہ تحریر: ۱۸۹۶

اس بات کی وضاحت اب غائب ضروری نہ ہو کہ اس شعر کے بارے میں طباطبائی
 کا یہ فیصلہ درست نہیں ہے کہ ”مصنف کا یہ کہنا کہ ایران میں رسم ہے کہ دادخواہ کاغذ
 کے کپڑے پہن کر حاکم کے سامنے جاتا ہے میں نے یہ ذکر نہ کیا ہے دیکھنا نہ سنا“ کاغذی
 پیرہن پہن کر دادخواہی کے لئے جانا مشہور قدیم ایرانی رسم ہے اور کمال الاستیعاب کا
 یہ شعر اس کے وجود کی دلیل کے لئے کافی ہے۔

کاغذی جامہ بہ پوشیدہ برگاہ آمد

زادہ خاطر من تا بہ دہی داد مرا

اس رسم سے ملتی جلتی رسم کا سراغ قدیم رومن میں بھی ملتا ہے۔ قدیم رومانی رواج
 کی رو سے دادخواہ یا امیدوار لوگ حاکم کے پاس سفید لباس پہن کر جاکر تھے
 چنانچہ انگریزی کا لفظ
 اشارہ کرتا ہے انگریزی میں
 میں کے معنی تھے ”سفید“ اور
 کا معنی ”سفید لباس پہننے“
 کا، یعنی امیدوار۔

غائب نے اس شعر کی تشریح میں لکھا ہے: ”نقش کس کی شوخی تحریر کا فریادی
 ہے کہ جو صورت تصویر ہے، اس کا پیرہن کاغذی ہے یعنی ہستی اگرچہ مثل تصاویر اعتبار

محض ہو، موجب رنج و آزار ہے۔“ شارحین غالب نے اس پر یہ اضافہ کیا ہے کہ یہ شعر انسان کے ضعیف البیان ہونے کے خلاف احتجاج ہے، لیکن طباطبائی اس سے متفق نہیں ہیں اور کہتے ہیں کہ شعر میں کوئی لفظ ایسا نہیں ہے جس سے ہستی اعتباری سے نفرت ظاہر ہو۔ حالانکہ معاملہ ہستی اعتباری سے نفرت کا نہیں، بلکہ صرف اس بات کا ہے کہ کاندہ کا لباس دلالت کرتا ہے فریاد اور داد خواہی پر اور فریاد و داد خواہی غالباً اس بات کی ہے کہ مصور نے ازراہ شوخی تصویر کو ناپائیدار بنایا ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی پیدا کیا گیا ہے کہ تصویر خالق سے جدا ہو کر صفحہ قرطاس میں محبوس ہو جانے کی شکایت کر رہی ہے۔

شعر کے الفاظ ایک اور بھی معنی کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور خود غالب کی شرح اس سلسلے میں ہماری رہنمائی کرتی ہے۔ پہلے مصرعے کا کلیدی فقرہ ”کس کی“ ہے یعنی ابھی یہ بات پایہ ثبوت کو نہیں پہنچی کہ وہ کون سی ہستی ہے جس کی ”شوخی تحریر“ کے خلاف نقش فریادی ہے۔ دوسرے الفاظ میں، یہ شعر ہستی کی بے ثباتی یا زندگی کے موجب رنج و آزار ہونے کے بارے میں تو ہے، لیکن اس کا بنیادی سوال یہ ہے کہ وہ کون سی قوت ہے جس کے جبر و اقتدار کے ہاتھوں ہر چیز مجبور ہے؟ مصرعے اولیٰ کا ”کس کی“ (استفہامیہ سے زیادہ استفہامیہ ہے۔ ممکن ہے کہ اگر ”کس کی شوخی تحریر“ کا صحیح جواب مل جائے تو ”پیکر تصویر“ کی داد خواہی ہو سکے۔ ”نقش“ دراصل انسان ہے، جو صورت تصویر بے زبان ہے اور زبان بے زبانی سے یہ فریاد کر رہا ہے کہ ہمیں کس نے مبتلائے آزار کیا؟ اس نکتے پر بھی غور کیجیے کہ نقش بے زبان ہوتا ہے اور یہ بے زبانی ہی اس کے فریادی ہونے کی دلیل ہے۔ اس طرح کا قول محال غالب کو بہت عزیز تھا۔

مراعات النظیر (نقش، تحریر، کاغذی، پیرہن، پیکر، تصویر) کے علاوہ غالب نے اس شعر میں تینیں صوتی کا بھی خوب اہتمام کیا ہے۔ فریادی، کس کی، شوخی، کاغذی، پیرہن، ہر پیکر۔ مصرعے ثانی میں ”ہر“ پر خاص تاکید ہے جو ”پیکر تصویر“ کے دورائے مہملہ سے ٹکرا کر مصرع میں شدت اور اصرار کے عنصر کا اضافہ کرتی ہے۔

مصرعے اولیٰ کا اسلوب انشائیہ یعنی استفہامی ہے۔ استفہام غالب کا خاص انداز

ہے، ممکن ہے انھوں نے استفہام اور اس طرح کے دوسرے انشائیہ اسالیب کا فن میرے سیکھا ہو۔ لیکن دیوان کا پہلا شعر جس کا مضمون حمد پر مبنی ہونا چاہیے تھا، تنظیم و جہاں کو معرض سوال میں لاتا ہے۔ یہ شوخی یا آزادہ روی یا عالی دماغی، غالب کی مخصوص ادا ہے۔ میر بھی خالق کائنات کے نظم و نسق کو معرض سوال میں لاتے ہیں، مثلاً دیوان اول ہی میں کہتے ہیں ۷

کوئی ہو محرم شوخی ترا تو میں پوچھوں

کہ بزم عیش جہاں کیا سمجھ کے برہم کی

لفظ ”شوخی“ کو دیکھ کر گمان گذرتا ہے کہ میر کا شعر غالب کے ذہن میں رہا ہو گا۔ لیکن خالق کائنات کی شوخی کا مضمون اور اس پر طرہ یہ کہ اس شوخی کو موضوع سوال بنانا اور ایسے شعر کو سردیوان رکھنا، یہ شوخی غالب سے ہی ممکن تھی۔

واضح رہے کہ بیان دو طرح کے ہوتے ہیں۔ (۱) خبریہ (۲) انشائیہ۔ خبریہ بیان وہ ہے جس کے اوپر جھوٹ یا سچ کا حکم لگ سکے۔ انشائیہ بیان وہ ہے جس پر جھوٹ یا سچ کا حکم نہ لگ سکے۔ مثلاً یہ بیان خبریہ ہے: ”میں انسان ہوں“ ظاہر ہے کہ اس کے جواب میں کہا جاسکتا ہے کہ یہ بیان جھوٹ ہے یا سچ۔ مندرجہ ذیل بیانات انشائیہ ہیں: ”کیا میں انسان ہوں؟“ ”انسان بنو“ ”کاش وہ انسان ہوتا“ ”ظاہر ہے کہ ان بیانات کے اوپر جھوٹ یا سچ کا حکم نہیں لگ سکتا۔ چونکہ انشائیہ بیان میں معنی کے امکانات کی کثرت ہوتی ہے اس لئے انشائیہ بیان کو خبریہ بیان پر ترجیح دیتے ہیں۔

(۲)

آشفستگی نے نقش سویدا کیادرست
ظاہر ہوا کہ داغ کا سرمایہ دودھ تھا

حسرت موہانی کا بیان ہے کہ ”سویدا کو داغ سے اور آشفستگی کو دودھ سے تشبیہ دی ہے۔“ یعنی حسرت کے خیال میں ”سویدا“ سے مراد صوفیانہ اصطلاح والا سیاہ نقطہ نہیں جو دل میں ہوتا ہے اور جس کے ذریعے انوار الہی دل پر مرکوز ہوتے ہیں۔ اس شرح میں کوئی کلام نہیں، کلام اس بات میں ہے کہ بقول حسرت آشفستگی اور پریشانی خاطر کی دھوئیں سے دل میں داغ سویدا کی صورت قائم ہوتی ہے۔ کم و بیش یہی شرح طباطبائی، بے خود موہانی اور بعض دوسروں نے بیان کی ہے۔ بے خود موہانی نے ”سویدا“ کے اصطلاحی معنی لئے ہیں، لیکن شعر کا مفہوم ان کے نزدیک بھی یہی ہے کہ آہوں کے دھوئیں نے دل میں داغ پیدا کر دیا۔ شوکت میرٹھی اور آغا باقر کا خیال ہے کہ ”آشفستگی“ سے مراد دھواں نہیں، بلکہ محض پریشانی خاطر ہے۔ طباطبائی نے حسب معمول نکتہ چینی کی ہے کہ ”آشفستگی“ کے معنی ”پریشانی“ نہیں ہوتے اور غالب نے اس لفظ کو غلط معنی میں استعمال کر کے تعقید معنوی پیدا کر دی ہے۔ بے خود موہانی نے بالکل صحیح جواب دیا ہے کہ ”آشفستگی“ کو ”پریشانی“ کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں، لہذا غالب نے کوئی غلطی نہیں کی۔ بہر حال اصل سوال یہ ہے کہ ”آشفستگی“ اپنے لغوی معنی (پریشانی) میں استعمال ہوا ہے کہ دھوئیں کے بے استعارے کے طور پر؟ اگر ”آشفستگی“ کو دھوئیں کا استعارہ فرض کیا جائے تو وہ معنی برآمد ہوتے ہیں جو عام شراح نے بیان کئے ہیں، کہ جس طرح دھوئیں سے داغ پڑ جاتا

ہے، اسی طرح آشفستگی نے داغ سویدا کو دل میں پیدا کیا۔ یہ آشفستگی جنون کی پیدا کردہ ہو سکتی ہے۔ ”آشفستگی“ اور ”دود“ میں مناسبت معنوی ہے، لہذا ہم فرض کر سکتے ہیں کہ آشفستگی نے دھوئیں کا سا عمل کیا۔ اگر آشفستگی اور پریشاں خاطر ہی نہ ہوتی تو داغ سویدا کا وجود بھی نہ ہوتا۔

اس شرح میں پریشانی یہ ہے کہ اصطلاحی معنی والا ”سویدا“ تو دل میں ہمیشہ سے ہوتا ہے، لہذا اس کے بارے میں یہ فرض نہیں کر سکتے کہ یہ آشفستگی کی وجہ سے پیدا ہوا ہے۔ بے خود موبہانی کے علاوہ کسی اور شارح کو اس قباحت کا احساس نہیں۔ بے خود نے کمال ذہانت سے کام لیتے ہوئے توجیہ کی ہے کہ داغ سویدا امتقا تو پہلے ہی سے، لیکن عاشق یہ گمان کرتا ہے کہ یہ دراصل اس کی آشفستگی (پریشاں خاطر ہی، آہ و زاری) کے باعث پیدا ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ محض ذہانت ہے، شعر کی صحیح تفہیم نہیں، کیوں کہ خود شعر میں اس قسم کا کوئی اشارہ نہیں ہے جس کی بنا پر ہم فرض کر سکیں کہ متکلم کو یہ غلط فہمی یا خوش گمانی ہے کہ داغ سویدا دراصل میری آشفستگی سے پیدا ہوا ہے۔

اگر ”سویدا“ کو لغوی معنی میں لیا جائے۔ یعنی یہ فرض کیا جائے کہ اس سے مراد محض ایک سیاہ داغ (یعنی ”نقش“ بمعنی *impression*) ہے تو کوئی ہرج نہیں۔ ایسی صورت میں بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ”درست کیا“ کے معنی ہوں گے ”ٹھیک کیا“ یا ”مکمل کیا“۔ لہذا یہ فرض کرنا پڑے گا کہ سیاہ داغ دل میں پہلے سے موجود تھا۔ کہا جاسکتا ہے کہ یہ داغ دراصل عشق کا داغ تھا، اور اب آشفستگی نے اس کی تکمیل کی ہے۔ اب مشکل یہ آپڑتی ہے کہ اگر آشفستگی نے داغ کو محض ٹھیک ٹھاک کیا ہے، یا اس کی تکمیل ہی کی ہے تو دوسرے مصرعے میں یہ کہنے کا کوئی جواز نہیں کہ داغ کا سرمایہ (یعنی داغ کا سبب، اس کے ہونے کا ذریعہ، اس کی پوری جمع پونجی) دھواں ہے۔ کیوں کہ اگر داغ پہلے سے موجود تھا تو ”دود“ کو اس کا ”سرمایہ“ نہیں کہہ سکتے۔

بیس سال سے اوپر کا عرصہ ہوا جب میں نے اس شعر کی تفہیم کی تھی تو ”درست کیا“ کے معنی ”مٹا دیا“ ”دور کر دیا“ تجویز کئے تھے۔ شوکت میرٹھی اور آغا باقر نے یہی معنی

لیے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ شوکت نے کھینچ تان کر پورے شعر کا مفہوم وہی بیان کیا ہے جو میں
 اوپر درج کر چکا ہوں۔ شوکت کہتے ہیں: ”آشفگی عشق الہی نے میرے دل کا نقش سویدا
 درست کر دیا، یعنی دنیا کی محبت کا جو داغ لگا ہوا تھا، وہ مٹ گیا۔“ یعنی شوکت کے
 خیال میں ”سویدا“ وہ تاریکی ہے جو دل میں حب غیر سے پیدا ہو گئی تھی، اور ”آشفگی“
 برابر ہے عشق الہی کے۔ ظاہر ہے کہ ان دونوں مفروضات کی کوئی گنجائش شعر میں نہیں
 لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ شوکت کے نزدیک ”درست کیا“ کے معنی ہیں ”مٹا دیا“ وہ
 ”درست ہونا“ اور ”ٹھیک ہونا“ دونوں کو ”دور ہو جانا، مٹ جانا“ کے معنی میں لیتے ہیں۔
 چنانچہ وہ کہتے ہیں کہ ”نہ... تاریکی... زائل ہوتی نہ میرا نقش سویدا ٹھیک ہوتا۔“
 باقر کا خیال ہے کہ دل کے داغ سے دھواں نکلتا رہتا تھا۔ جب سارا دھواں نکل گیا تو
 داغ بھی مٹ گیا۔ یہ تشریح اس لیے غلط ہے کہ دل کے داغ سے دھواں نکلتے رہنے
 کا کوئی اشارہ شعر میں نہیں ہے، اور نہ اس بات کا اشارہ ہے کہ دھواں نکل گیا اور
 داغ غائب ہو گیا۔

ان تمام قباحتوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے میں نے یہ معنی تجویز کئے تھے کہ ”آشفگی“
 یعنی پریشاں خاطر ہونے سے عشق کا داغ، نقش سویدا، ہی مٹا دالا۔ ظاہر ہوا
 کہ عشق کے داغ کی حیثیت محض دھوئیں کے داغ کی تھی جو رگڑنے اور مارتھنے سے صاف
 ہو جاتا ہے۔ اس شرح پر بہت لمبی بحثیں ہوئیں۔ کچھ منی لفافہ اور کچھ موافقانہ۔ خصوصاً
 نیر مسعود نے انتہائی عالمانہ انداز میں میری شرح سے اختلاف کیا۔ ان کے اختلاف
 کی خاص بنیاد اسی بات پر تھی کہ ”درست کرنا“ کے معنی ”مٹانا، صاف کرنا“ نہیں ہوتے
 میں نے کہا تھا کہ اردو میں غلطی کو درست کرنا سے اس کو بنانا، ٹھیک کرنا یا مٹا کر صاف
 کرنا یا کسی شے سے عیب نکال کر اسے سجانا مراد لیتے ہیں۔ نیر مسعود صاحب کا کہنا تھا
 کہ بنانا ٹھیک کرنا یا سجانا سے مٹانے اور صاف کرنے کے معنی نہیں نکلتے۔

ہم اوپر دیکھ چکے ہیں کہ شوکت نے ”ٹھیک کرنا اور مٹانا“ کو ہم معنی استعمال
 کیا ہے۔ یہ بات درست ہے کہ اردو یا فارسی کے کسی لغت میں ”درست کرنا“ یا ”درست

کردن کے معنی صراحتاً "مٹانا" یا "صاف کرنا" نہیں درج ہیں۔ لیکن غالب کے سارے شعر کا قرینہ اسی بات پر ہے کہ "درست کرنا" کو "مٹانا" یا "صاف کرنا" کے معنی میں لیا جائے دو معتبر شراح یعنی شوکت میرٹھی اور آغا باقر بھی یہی رائے رکھتے ہیں۔ نیر مسعود کی اپنی تشریح بہت لطیف ہے۔ ان کے مطابق پہلے مصرع کا مفہوم یہ ہے کہ آشفستگی نے داغ میں نقش سویدا کی تشکیل و تکمیل کی۔ دوسرا مصرع اس بیان پر ایک طرح کی دلیل قائم کرتا ہے، کہ چونکہ "آشفستگی" بمنزلہ دھواں ہے، اس لئے ظاہر ہوا کہ ہر داغ کا سبب دھواں ہوتا ہے۔ اس شرح کی لطافت میں کوئی کلام نہیں، لیکن اس میں بھی وہی مشکل ہے جس کی طرف میں اشارہ کر چکا ہوں۔ اگر آشفستگی نے داغ کی محض تزئین و تکمیل کی ہے تو "دود" (آشفستگی) کو داغ کا سرمایہ نہیں کہہ سکتے۔ یعنی اگر داغ پہلے سے موجود تھا تو دود کو اس کا سرمایہ قرار دینا درست نہ ہوگا۔

اس بحث کی روشنی میں یہی کہنا پڑتا ہے کہ غالب نے "درست کیا" کو "مٹا دیا" "صاف کر دیا" کے ہی معنی میں استعمال کیا ہے۔ دوسرے مصرع کا لہجہ تحقیری اور طنزیہ ہے، کہ داغ دیکھنے میں تو بہت پکا لگتا ہے، لیکن دراصل اس کا سرمایہ محض دھواں ہے، اس کی کوئی حقیقت نہیں، اس میں کوئی پائیداری نہیں۔ جب کسی چیز کے بارے میں کہتے ہیں کہ اس کا سرمایہ فلاں چیز ہے، اور وہ چیز جو سرمایہ ٹھہرائی جا رہی ہے، کم حقیقت ہوتی ہے (جیسے دود) تو تحقیر اور طنز کا پہلو ہمیشہ در آتا ہے۔ لہذا یہ شعر صرف یہی نہیں کہتا کہ آشفستگی نے نقش سویدا کو درست کر دیا (مٹا ڈالا)۔ کیوں کہ یہ مفہوم مصرع ثانی میں "داغ کا سرمایہ" کے پورے امکانات کا احاطہ نہیں کرتا۔ غالب کی مراد یہ ہے کہ عشق کا داغ، یا آہوں کے دھوئیں کا داغ ایک معمولی سی چیز ہے جسے کوئی استقلال یا ثبات نہیں۔ دھوئیں کے داغ اور آہوں کے دھوئیں میں جو رشتہ ہے اس پر غور کیا جائے تو شعر کے معنی واضح ہو جاتے ہیں کہ جس چیز کی اصل دھواں ہو اس کو ثبات کہاں؟ دھواں خود ہی ایسی چیز ہے جو تیزی سے منتشر اور زائل ہو جاتی ہے، پھر اس کے داغ کی کیا حقیقت؟

شعر کا کمال یہ ہے کہ ”آشفستگی“ اور ”دود“ میں مناسبت معنوی ہے، اس کے باوجود غالب کہہ رہے ہیں کہ آشفستگی نے داغ کو مٹا ڈالا۔ داغ تو پیدا ہی دھوئیں سے ہوا تھا، جس کو آشفستگی سے استعارہ کرتے ہیں۔ یہاں غالب اسی آشفستگی کو داغ کے زائل ہونے کا سبب بتا رہے ہیں۔ اس قسم کا استعاراتی قول محال غالب کی خاص ادا ہے۔

مضمون کے اعتبار سے یہ شعر غالب کی اس تلخ واقعیت کا اظہار کرتا ہے، جس کی سرحدیں کبھی کبھی کلہیت سے مل جاتی ہیں۔ میں شعر زیر بحث کو اس طرح کے اشعار کے زمرے میں رکھتا ہوں۔

غم زمانہ نے جھاڑی نشاد عشق کی مستی
 و گرنہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذتِ الم آگے
 وفاے دہرا ہے اتفاقی ورنہ اے ہمدم
 اثر فریاد دل ہلے حزیں کا کس نے دیکھا ہے
 پوچھ مت رسوائی انداز استغنائے حسن
 دست مرہون حنا رخسار رہن غارہ تھا

(۳)

زخم نے داد نہ دی تنگی دل کی یا رب
تیر بھی سینہ بسمل سے پر افشاں نکلا
زمانہ تحریر: ۱۸۲۱

یہ غزل رمل مثنیٰ کے مشہور وزن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فع لن میں لکھی گئی ہے۔
متذکرہ بالا وزن میں عروض و ضرب (عروض = پہلے مصرعے کا آخری رکن،
ضرب = دوسرے مصرعے کا آخری رکن) فع لن بہ سکون عین کے بجائے فعلن بہ تحریر
عین بھی ہو سکتے ہیں۔ اس صورت میں بحر رمل مثنیٰ مجنون محذوف کہلائے گی۔ اردو
شعرا نے رمل مثنیٰ کی ان دونوں شکلوں کو بکثرت استعمال کیا ہے۔ یہ بحر ترقی پسند شعرا
کو بہت زیادہ محبوب رہی ہے۔ چنانچہ سہ سہ ی انداز سے معلوم ہوتا ہے کہ ترقی پسند
شعرا کی کم و بیش پیاس فی صدی تخلیقات انھیں اذراں میں ہیں۔

اس شعر کے معنی بیان کرتے ہوئے غالب نے لکھا ہے: ”یہ ایک بات میں نے
اپنی طبیعت سے نئی نکال ہے... یعنی زخم تیر کی توہین بہ سبب ایک رخنہ ہونے کے اور
تلوار کے زخم کی تحسین بہ سبب ایک طاق سا کھل جانے کے... تیر تنگی دل کی داد کیا
دیتا، وہ تو خود عشق مقام سے گھبرا کر پریشان اور سراسیمہ نکل گیا“ یعنی غالب زخم تیر
کو حقیر سمجھ رہے ہیں، کیوں کہ اس کی وجہ سے بڑا شگاف نہیں پیدا ہوتا۔ زخم اگر وسیع
اور عریض ہوتا تو تنگی دل ختم ہو جاتی، یعنی تنگی دل کا انصاف ہوتا۔ تیر بے چارہ یہ
کام کہاں کر سکتا تھا؟ دل کے تنگی کو وسیع کرنا اس کے بس میں نہ تھا۔

بے خود دہلوی نے عجیب معنی نکالے ہیں کہ نشانہ باز کی غلطی سے دل کے بجائے

سینے میں زخم لگا۔ زخم تو لگا، لیکن اسے لگنا چاہیے تھا دل میں کہ تنگی دل کی کچھ داد ملتی۔ اس کے بجائے سینہ شکا رہو گیا۔ یہاں تک تو بات بنتی ہے، لیکن اس کے بعد وہ کہتے ہیں کہ سینے میں زخم لگنے کے باعث دل نے فرط رشک سے جان دے دی۔ یہ مفہوم شعر کے کسی لفظ سے نہیں نکلتا، لہذا تشریح ناکام ٹھہرتی ہے۔ دوسرے شارحین کہتے ہیں کہ ”دل تنگ“ کے معنی ”رنجیدہ“ ہیں۔ ایک ستم تو یہ تھا کہ رنجیدہ دل پر زخم لگا، یعنی تیر نے دل کی رنجیدگی کا کچھ لحاظ نہیں کیا۔ اس پر طرہ یہ کہ تیر بھی سینے سے نکلا تو پھٹ پھڑاتا ہوا۔ گویا دل میں فراخ زخم بنانے کے بعد وہ سینے کو بھی فگار کر گیا۔ اس معنی میں قباحت یہ ہے کہ سینے کو غیر ضروری طور پر دل سے الگ فرض کیا گیا ہے۔ دل تو سینے ہی میں ہوتا ہے، اس لئے دل کو زخمی کرنے کے بعد تیر جب باہر نکلے گا تو سینے ہی تو سے نکلے گا۔ علاوہ بریں ”سینہ“ بمعنی ”دل“ بھی استعمال ہوتا ہے۔ کل کہہ کر جزو مراد لینا استعارے کی ایک صورت ہے۔ لہذا دل کو سینے سے الگ فرض کرنے کی کوئی ضرورت نہیں شعر اس کے بغیر بھی بامعنی ہے، حب کہ غالب کی اپنی تشریح سے واضح ہوتا ہے۔

ایک پہلو البتہ ایسا ہے جس پر کسی شارح کی نظر غالباً نہیں گئی ہے ”تنگی دل“ پر غور کیجئے۔ اس سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ زخم لگنے کے پہلے بھی دل تنگ ہی تھا، اور زخم عشق سے توقع تھی کہ وہ تنگی دل کو زائل کر دے گا۔ لیکن دل میں تنگی اس قدر شدید تھی کہ تیر محبت کا زخم بھی کارگر نہ ہو سکا۔ دل کی تنگی کا یہ عالم تھا کہ تیر کو نکلنے کا راستہ نہ مل رہا تھا، وہ کسی طرح اپنے پر جھاڑتا ہوا پھٹ پھڑاتا نکل گیا، جس طرح کوئی پرندہ کسی تنگ مقام سے نکلتا ہے۔ لہذا مفہوم یہ نکلا کہ مستکلم کا دل کار و بار جہاں اور طرز تپاک اہل دنیا سے اس قدر تنگ اور محزوں تھا کہ عشق کا زخم بھی اسے فراخ نہ کر سکا۔ اس طرح ”تنگی دل“ استعارہ بھی ہے اور اپنے لغوی معنی میں استعمال ہوا ہے۔ یہ میر اور غالب کا خاص انداز ہے۔ اس مفہوم کی روشنی میں یہ شعر غالب کی اس بنیادی یا س انگیزی اور محرومی کی تصویر ہے کہ زخم عشق، جسے حاصل ہستی کہا جاتا ہے، وہ بھی دراصل فضول، بے اثر اور بے حقیقت ہے۔

(۴)

ستائش گر ہے زاہد اس قدر حسن باغ رضواں کا
وہ اک گلدستہ ہے ہم بے خودوں کے طاق نسیاں کا
زمانہ تحریر: بعد ۱۸۲۹ء قبل ۱۸۲۸ء

سطحی نظر سے دیکھا جائے تو طباطبائی کا خیال بالکل درست ہے کہ اس شعر میں کوئی معنوی خوبی نہیں، صرف حسن بیان اور بدیع کا معاملہ ہے۔ (یہ بات اور ہے کہ حسن بیان دراصل حسن معنی ہی ہوتا ہے، لیکن اس بحث کا یہاں موقع نہیں) اس شعر میں حسن بیان اور بدیع بھی معمولی درجے کے نہیں ہیں۔ بہشت کی تحقیر اسی کے مناسب لفظ یعنی ”گلدستہ“ سے کرنا اور سچا اس طرح کرنا کہ تحقیر کی تحقیر ہے اور وہی چیز باعث زینت بھی ٹھہرے (گلدستے کو طاق پر سماتے ہیں) کوئی ہنسی کھیل نہیں ہے۔ یہ اعلیٰ درجے کے طباعی ۱۱۱ ہے جس پر اچھے سے اچھے شاعر بھی انگشت بندھاں ہو جائیں۔ پھر دیکھیے کہ ”بے خودی“ کے ساتھ ”طاق نسیاں“ کا استعمال رعایت در رعایت کی انوکھی شکل پیدا کرتا ہے۔ جب خود کو بھلا دیا ہے تو جنت جیسے معمولی گلدستے کو کیوں نہ بھلا دیں گے؟

حسرت موہانی نے ایک خفیف معنوی پہلو یہ پیدا کیا ہے کہ بے خودی کا عالم ہمارے لیے اس قدر خوش گوار ہے کہ اس کے مقابلے میں ہم نے جنت کو بھی فراموش کر دیا ہے۔

حسرت کی توجیہ اگرچہ ہلکی ہے لیکن طباطبائی کے اس خیال کو رد کرنے کے لیے کافی ہے کہ شعر میں معنوی پہلو نہیں ہے۔ لیکن ذرا سے غور کے بعد شعر سے ایک لطیف

نثر معنی پیدا ہوتے ہیں جو تمام شرائح سے مخفی رہے ہیں۔ عام اصول ہے کہ ہم جس چیز کو بھول جاتے ہیں وہ ہمارے لیے معدوم ہو جاتی ہے۔ بھلائی ہوئی چیز کا وجود نہیں رہتا۔ شعر کے اصل معنی یہ ہیں کہ زاہد جس جنت کی تعریفیں رطب اللسان ہے وہ ہمارے لیے وجود ہی نہیں رکھتی۔ ہم جنت، جہنم جیسے سطحی تصورات سے آزاد ہیں۔ ہمارے استغراق فی الحقیقت کا یہ عالم ہے کہ ہم سزا و جزا سے ماورا ہو گئے ہیں۔

یہ بھی ملحوظ رہے کہ ”طاق نیاں“ استعارہ ہے، اس کو لغوی معنی میں استعمال کر کے غالب نے استعارہ معکوس پیدا کیا ہے۔ یہ بھی میر اور غالب کا خاص انداز ہے۔

(۵)

کیا آئینہ خانے کا وہ نقشہ تیرے جلوے نے
 کرے جو پر تو خورشید عالم شبنتاں کا
 زمانہ تحریر: بعد ۱۸۲۹ قبل ۱۸۲۸

اس شعر کا اصل مسئلہ یہ ہے کہ پر تو خورشید شبنتاں کا کیا عالم کرتا ہے؟
 اس سلسلے میں جو مختلف نکات سہا مجددی، باقر، آسی وغیرہ نے بیان کئے ہیں وہ سب
 اپنی جگہ پر درست ہیں۔ (۱) جس طرح شبنتم آفتاب کے سامنے نہیں ٹھہر سکتی، اسی
 طرح آئینے بھی جلوہ محبوب کے سامنے پانی ہو کر بہہ گئے۔ (اس توجیہ میں یہ نکتہ بھی ہے
 جس کی طرف شارحین کی نگاہ نہیں گئی ہے کہ شبنتم بھاپ بن کر اڑتی ہے۔ آئینہ پہلے
 پانی بنا (پگھلا) پھر بھاپ بنا (غائب ہو گیا)۔ آئینہ اور پانی میں مناسبت معنوی بھی ہے۔
 (۲) شبنتم جگمگا اٹھتی ہے، آئینے بھی جگمگا اٹھے۔ (۳) شبنتم ماند پڑ جاتی ہے۔ آئینے
 بھی ماند پڑ گئے۔

صرف دہکتے ایسے ہیں تین کی طرف توجہ نہیں دلائی گئی ہے۔ ایک تو لفظی، یعنی نقشہ
 اور ”عالم“ کی رعایت اور دوسرا معنوی، یعنی یہ کہ شبنتم کا ہر قطرہ آفتاب کو منعکس کرتا
 ہے اور اس طرح خود آفتاب بن جاتا ہے۔ جلوہ محبوب ہر آئینے میں اس طرح منعکس ہوا
 کہ وحدت میں کثرت کا رنگ نظر آنے لگا۔ جس طرح ہر قطرہ شبنتم آفتاب بن جاتا ہے
 اسی طرح ہر آئینے میں محبوب کے صفات پیدا ہو گئے۔

دو تین چھوٹے چھوٹے غور طلب نکات اور بھی ہیں۔ سارے شعر میں روشنی
 سے متعلق الفاظ ہیں: آئینہ، جلوہ، پر تو، خورشید، شبنتاں۔ لفظ ”جلوہ“

خاص طور پر توجہ کے لائق ہے۔ ”جلوہ“ محض ”ظہور“ نہیں، بلکہ ”روشن ظہور“ کو کہتے ہیں، اور جلوے کی ایک صفت یہ بھی ہے کہ وہ دیر تک ایک حال پر ٹھہرتا نہیں۔ یہ سب باتیں معشوق کے حسن اور آفتاب میں مماثلت کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ معمولی شاعر عموماً تو ”جلوہ“ کی جگہ کسی اور لفظ مثلاً ”صورت“ یا ”طلعت“ سے کام چلا لیتا۔ پھر دیکھیے کہ شعری نشست الفاظ ایسی ہے کہ ”جلوے“ کی جگہ ”پرتو“ اور ”پرتو“ کی جگہ ”جلوہ“ رکھ دیں تو معنی میں کوئی قباحت نہیں ہے۔

کیا آئینہ خانے کا وہ نقشہ تیرے پر تو نے

کرے جو جلوہ خورشید عالم شبنم تاں کا

لیکن معشوق کے لیے ”جلوہ“ اور خورشید کے لیے ”پرتو“ زیادہ مناسب ہے، کیوں کہ معشوق آئینہ خانے میں آیا ہے، جلوہ فگن ہے، اور خورشید دوسے اپنا پرتو ڈال رہا ہے۔ ”آئینہ خانہ“ پر یہ سبھی خیال آیا کہ ”خانہ“ اور ”نقشہ“ میں رعایت ہے، کیوں کہ ”خانہ“ بمعنی ”گھر“ ہے اور گھر کی تعمیر نقشہ کے مطابق ہوتی ہے۔ غضب کا شعر کہلا ہے۔

(۶)

رنگ شکستہ صبح بہارِ نظارہ ہے
یہ دقت ہے شگفتن گل ہائے ناز کا

زمانہ تحریر: بعد ۱۸۲۱ قبل ۱۸۲۶

اس شعر میں دو ابہام ہیں۔ اول تو یہ کہ کس کا رنگ شکستہ ہے؟ اور دوم یہ کہ صبح بہارِ نظارہ سے کیا مراد ہے؟ حسرت موہانی نے ”بہارِ نظارہ“ کو وصل کے معنی میں لے کر ایک نیا پہلو پیدا کیا ہے کہ وصل کے بعد معشوق اور بھی حسین نظر آتا ہے۔ اس لئے کہ صبح وصل ہی وہ خاص وقت ہے جب معشوق گرم ناز ہوتا ہے۔ اس میں مشکل یہ ہے کہ ”رنگ شکستہ“ اور گرم ناز ہونے میں کوئی خاص ربط نہیں۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ سرگرم ناز ہونے کا مناسب وقت شب وصال ہے نہ کہ صبح وصال۔ شاید اسی لیے زیادہ تر شاعرین نے ”رنگ شکستہ“ سے عاشق کے چہرے کا رنگ اڑنا مراد لیا ہے۔ یعنی نکلائے کی بہار کی صبح (یا اس کا آغاز) اس وقت ہوتا ہے جب عاشق کا سامنا معشوق سے ہوتا ہے۔ محبوب کے سامنے آکر عاشق کا رنگ و فور شوق و اضطراب سے فق ہو جاتا ہے۔ جس طرح صبح کو چمن میں پھول کھلتے ہیں، اسی طرح اڑا ہوا (صبح کی طرح سفید) رنگ صبح بہارِ نظارہ ہے، یعنی آغاز بہارِ نظارہ ہے، اور گل ہائے ناز کے کھلنے سے عبارت ہے۔ اس شرح میں قباحیت یہ ہے کہ واقعات کی ترتیب غلط ہو گئی ہے۔ ظاہر ہے کہ معشوق کا سامنا ہوتا ہے تب ہی رنگ عاشق شکستہ ہوتا ہے۔ لہذا رنگ عاشق کے شکستہ ہونے کو مقدم مان کر یہ کہنا غلط ہے کہ جب رنگ شکستہ ہوتا ہے تو صبح بہارِ نظارہ ہوتی ہے۔ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ پہلے صبح نظارہ ہوتی، پھر رنگ فق ہوتا۔ دوسری قباحیت یہ ہے کہ گل ہائے ناز

کے کھلنے کا وقت کون سا ہے؟ اس وقت، جب عاشق کا رنگ اڑ جائے؟ یہ بات کچھ بنتی نہیں۔
پھر کیا ضرور ہے کہ معشوق کے سامنے آکر عاشق کا رنگ اڑ ہی جائے۔ رنگ رخ کا اڑنا تو
اندرونی کا ہش اور قلبی تشویش و تردد کو ظاہر کرتا ہے۔ معشوق کے سامنے آکر تو عاشق کا رنگ
اور چمک اٹھنا چاہیے، نہ کہ اڑ جانا۔

اگر رنگ شکستہ سے معشوق کے چہرے کا رنگ اڑنا مراد لیں تو سب مسائل حل
ہو جاتے ہیں۔ معشوق کا رنگ شکستہ اس لیے ہے کہ وہ خود کسی پر عاشق ہو گیا ہے۔ خود
عشق کے آزار میں مبتلا ہو جانے کا مطلب یہ ہے کہ اب وہ اپنے معشوق سے ملنے کے لئے باہر
آئے گا یا بے پردہ ہو گا۔ اس طرح اس کے اپنے عشاق کے لئے بہارِ نظارہ کی صبح ہو جائے گی
یعنی وہ اس کو دیکھ سکیں گے۔ اور چونکہ اب خود اس کا دل درد مند ہے، اس لئے وہ
اپنے عاشقوں کے لیے گل ہائے ناز کو شگفتہ کرے گا، یعنی انھیں اپنے ناز و انداز بخوبی
دکھائے گا۔ معشوق کا خود عاشق بن جانا، اور اس طرح اس کا رنگ شکستہ ہو جانا، غالب
نے اور جگہ بھی لکھا ہے۔

ہو کے عاشق وہ پری رخ اور نازک بن گیا
رنگ کھلتا جائے ہے جتنا کہ اڑتا جائے ہے
یہ غزل بھی اسی زمانے کی ہے جس زمانے میں شعر زیر بحث تصنیف ہوا۔

(۷)

شب خمار شوق ساقی رست خیز اندازہ تھا
تاما محیط بادہ صورت خانہ خمیازہ تھا

زمانہ تحریر : ۱۸۲۱

”خمار“ کے کئی معنی ہیں، لیکن دو معنی یہاں مفید مطلب ہیں۔ (۱) نشہ (۲) نشے کے اترنے کے بعد، یا نشہ اترتے وقت جو اعضا شکنی اور سستی ہوتی ہے اور جو شراب پینے سے ہی دور ہوتی ہے۔ لہذا ”خمار“ کے معنی ہوئے ”نشے کا اتار، شراب کی طلب“۔ اگرچہ باقر کے بقول سعید نے اس شعر کو ہمل قرار دیا ہے، لیکن دوسرے شاعرین نے اس کے معنی بالکل وضاحت سے بیان کئے ہیں۔ رات کو ساقی کے انتظار کا خمار (یعنی طلب) اس شدت سے تھا اور اس درجہ قیامت خیز تھا کہ ساغر میں بھری ہوئی شراب کے نشان تک انگڑائیوں کا تصویر خانہ بن گیا تھا۔ شراب کے جوش کو انگڑائی سے تشبیہ دی ہے۔ بے خود دہلوی نے لکھا ہے کہ انگڑائی میں دونوں ہاتھ اوپر اٹھ جاتے ہیں اور رست خیز (قیامت) میں مردے ہاتھ اٹھائے ہوئے قبروں سے برآمد ہوں گے۔ اس طرح کی رعایت معنوی غالب کی مخصوص ادا ہے۔

میرا خیال ہے کہ شعر میں دو نکتے اور ہیں۔ اول یہ کہ ”شوق ساقی“ کے معنی ”ساقی کا انتظار“ کے علاوہ ”ساقی کا ذوق و شوق“ بھی ہو سکتے ہیں۔ اب معنی یہ ہوں گے کہ ساقی کے انتظار میں نہیں، بلکہ ساقی کے ذوق و شوق کے اُتار میں قیامت میں تھکن اور بے لطفی کی کیفیت تھی۔ یعنی ساقی کا ذوق و شوق نشے کی طرح تند و تیز تھا۔ رات کے گزرنے کے ساتھ ساتھ اس میں تخفیف ہوئی اور خمار کی صورت پیدا ہوئی۔ اس خمار

میں وہی سستی اور بے لطفی تھی جو شراب کے خمار میں ہوتی ہے۔ بلکہ یہ خمار اس قدر شدید بے لطفی کا حامل تھا کہ ساغر میں جوش کرتی ہوئی شراب بھی جو خطایاغ تک اچھل رہی تھی، انگڑائی کا منظر پیش کر رہی تھی۔ یعنی شراب کا جوش کرنا ذوق شراب نوشی کو بڑھانے کے بجائے کم کر رہا تھا۔ یا یہ کہ پینے والوں کو اس قدر سستی اور بے لطفی کا احساس ہو رہا تھا کہ وہ جوش کرتی ہوئی شراب کو بھی خمار والی انگڑائی سمجھ رہے تھے۔

دوسرا نکتہ یہ ہے کہ انگڑائی اور رستخیز کی مناسبت کی طرف بے خود دہلوی نے اشارہ کیا ہے، لیکن شراب کے اُبال یعنی جوش میں آکر اٹھنے اور قیامت جس کے لیے ”رست خیز“ کا معنی خیر لفظ استعمال کیا گیا ہے، ان میں بھی ایک لطیف مناسبت ہے۔ یعنی شراب کا جوش کرنا اس کا اٹھنا اور بلند ہونا ہے۔ ”قیامت“ کے لیے بھی ”اٹھنا“ استعمال کرتے ہیں۔ اور قیامت میں لوگ بھی اٹھتے اور اپنے مرقدوں سے باہر آتے ہیں۔

طباطبائی نے ”مہیط بادہ“ کو خطایاغ کے بجائے ”دریا“ کے معنی میں لیا ہے۔ یہ معنی بھی ممکن ہیں اور خود غائب کا شعر اس پر دالت ہے

بغیر طرف سے ساقی تمار تشنہ کامی نہی
جو تو دریا ہے تہ تو میں تمیازہ ہوں ساحل کا

سمندر میں چونکہ موجیں اٹھتی ہی ہیں، اس لیے ”تمیازہ“ جس میں باتھ بلند ہو جاتے ہیں، اس کے اعتبار سے بہت مناسب ہے۔ مے خانے میں شراب اس کثرت سے نکلتی گو یا دریا سے مے بہہ رہا ہو۔ اور اس دریا کی موجیں یعنی شراب کا جوش میں آنا، انگڑائی کا منظر پیش کر رہی تھی۔

(۸)

سب کو مقبول ہے دعویٰ تری یکتائی کا
 روبرو کوئی بت آئینہ سیما نہ ہوا
 زمانہ تحریر : ۱۸۵۴

اس شعر کی متداول تشریحات میں ایک عجیب ہے۔ کہنے والوں نے یوں کہا ہے کہ تمام معشوقوں کو یہ بات تسلیم ہے کہ تو یکتا ہے۔ اسی وجہ سے کوئی بھی بت آئینہ سیما تیرے روبرو نہ ہو سکا۔ لیکن سوال یہ اٹھتا ہے کہ بات کیا بنی؟ بت آئینہ سیما اگر معشوق کے روبرو آئیں گے تو معشوق کو ان میں اپنا جلوہ نظر آئے گا، اس طرح یکتائی باقی نہ رہے گی، دوئی پیدا ہو جائے گی۔ لیکن پھر بتان آئینہ سیما معشوق کے روبرو آکیوں نہیں جاتے؟ ایسا دعویٰ تو کوئی دعویٰ نہیں جو صرف اس وجہ سے ثابت ہو کہ اسے امتحان میں نہیں لایا گیا۔ جس لمحہ بت آئینہ سیما معشوق کے سامنے ہوں گے یکتائی کا بھرم کھل جائے گا۔ کیا تمام دوسرے معشوق ازراہ تکلف اور براہ مروت معشوق کا سامنا نہیں کر رہے ہیں؟ اگر ایسا ہے تو دعویٰ یکتائی کی کوئی حقیقت نہیں۔

اگر مصرع ثانی میں ”بت آئینہ سیما“ کو ندائیہ فرض کریں اور ”اے“ کو مقدر سمجھیں تو بھی بات نہیں بنتی، کیوں کہ اس سوال کا جواب نہیں ملتا کہ صاحب لسی بھی کیا یکتائی ہے جو محض اس لئے قائم ہے کہ لوگ ازراہ مروت آپ کے سامنے نہیں آتے؟

اصل نکتہ یہ ہے کہ مصرع ثانی میں ”اے“ مقدر تو ہے، لیکن معنی وہ نہیں ہیں

جو ادروں نے بیان کئے ہیں۔ اس شعر کا مطالعہ غالب ہی کے مندرجہ ذیل شعر کی روشنی میں کیا جانا چاہیے۔

اے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا

جو دوئی کی بوجھی ہوتی تو کہیں دو چار ہوتا

یکتائی کا دعویٰ اس طرح ثابت ہے کہ معشوق آئینہ سیما ہے۔ جو بھی اس کے روبرو ہوتا ہے، معشوق کے چہرے میں اپنا ہی جلوہ دیکھتا ہے۔ خود معشوق کو کوئی نہیں دیکھ سکتا۔ اس کی یکتائی کا راز یہ ہے کہ کوئی بھی اس سے دو چار نہیں ہو سکتا یعنی اس کے روبرو نہیں ہو سکتا۔ اس سے بڑھ کر یکتائی کیا ہوگی کہ ہر شخص اس کے سامنے ایک سے دو، دو سے چار ہو جاتا ہے۔ لیکن اس کی ہستی واحد ہی رہتی ہے۔

دیکھنے والے کو معشوق کے چہرے میں اپنا چہرہ نظر آتا ہے، اس سلسلے میں دکن کے مشہور بزرگ حضرت مسکین شاہ صاحب کا واقعہ ہے کہ ان کے ایک مرید نے ان کو لکھا کہ مجھے آپ میں عیب ہی عیب نظر آتے ہیں اور لوگوں نے تو اس کو گستاخی سمجھا لیکن آپ بہت مسرور ہوئے۔ جب وجہ پوچھی گئی تو فرمایا کہ ہم اس کے لیے آئینے کی طرح ہیں۔ وہ خود کو ہمارے اندر منعکس دیکھتا ہے، یہ اس کے صفائے قلب کی دلیل ہے۔

ذوق کا یہ شعر مضمون کے اس پہلو کو واضح کرتا ہے کہ بت آئینہ رو کے چہرے میں عاشق کا چہرہ منعکس ہو جاتا ہے۔ ذوق نے حیرانی کا پہلو لیا ہے اور غالب نے یکتائی کا۔

ہیں آئینے میں صورت تصویر آئینہ

آئینہ رو کے سامنے حیرانیوں میں ہم

اسد ہم وہ جنوں جولاں گداے بے سروپا ہیں
 کہ ہے سر پنچہ، مژگاں آہو پشت خار اپنا
 زمانہ تحریر : ۱۸۱۶

یہ شعر لفاظی پر مبنی ہے، جس میں چند در رعایتوں نے نئی شان پیدا کر دی ہے۔
 آہنگ بھی بہت پر شکوہ اور مضمون کے مناسب ہے۔ طباطبائی نے ”اسد“ اور
 ”آہو“ کی لطیف رعایت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اس کے علاوہ ”سر پنچہ“، ”مژگاں“
 ”جولاں“، ”پشت خار“، ”گدا“، ”بے سروپا“ یہ سب الفاظ چند در چند رعایتوں
 کے ذریعے آپس میں منسلک ہیں۔ ”سر پنچہ“ اور ”بے سروپا“ میں دوہری رعایت
 بھی ہے۔ اور اس شعر میں غالب کا محبوب فن، یعنی قول محال بھی اپنی پوری
 کیفیت کے ساتھ جلوہ گر ہے۔

شعر کا ظاہری مفہوم تو یہ ہے کہ میں وہ گداے بے سرو ساماں ہوں کہ میرے
 پاس پشت خار بھی نہیں۔ اور وحشت کا یہ عالم ہے کہ آہو سے بھی آگے نکل گیا ہوں
 اور آہو کی مژگاں سر پنچہ کی شکل میں میرے لیے پشت خار کا کام کرتی ہے۔ اس
 میں ایک قول محال یوں ہے کہ ایک طرف تو جنوں جولاں میں یہ تیزی ہے کہ آہو سے
 بھی آگے نکل گئے ہیں، اور دوسری طرف بے سرو سامانی کا یہ عالم ہے کہ ”سروپا“
 بھی نہیں رکھتے۔ ظاہر ہے جب سروپا نہیں ہیں تو دوڑیں گے کس طرح، دوسری
 طرف قول محال یہ ہے کہ جب سروپا نہیں تو وجود بھی نہیں۔ اور جب
 وجود نہیں تو وہ آہو بھی خیالی ہے جس کی مژگاں سے پیٹھ کھیلنے کا کام لیتے ہیں پھر

”سر پنچہ“ میں مزید لطف ہے کہ اپنا سر نہیں تو مڑگان آہو کا ”سر“ پنچہ تو موجود ہے۔ اسی ”سر پنچہ“ کی مناسبت سے ”پشت“ خا رہی قابل لحاظ ہے۔ بعض اور مناسبتیں ملاحظہ ہوں: ”اسد“ (یعنی شیر) اور ”سر پنچہ“ ”جولاں“ کے معنی ”زنجیر“ بھی ہیں۔ لہذا جنوں کو ایک زنجیر بھی ضرر نہ کر سکتے ہیں جس میں بندھے ہوئے ہم کھینچے چلے جا رہے ہیں۔

اس شعر کے کئی الفاظ میں مناسبت ضلع کے باعث پیدا ہوئی ہے۔ ضلع کے معنی ہیں ”پہلو“ زبان کی اصطلاح میں ضلع سے مراد ہے ایسے الفاظ کا استعمال کرنا جن کا آپس میں معنوی ربط ہو لیکن وہ ربط کلام کے معنی پر کوئی دلالت نہ کرتا ہو مثلاً آب کے برس پانی بہت گھٹا۔ یہاں برس (برسنا) پانی اور گھٹا میں مناسبت ہے۔ لیکن یہ مناسبت کلام کے اصل معنی پر دلالت نہیں کرتی ضلع کا استعمال چونکہ کلام میں ایک نئی طرح کا تناؤ پیدا کرتا ہے، اسی لئے ضلع ہمیشہ کلام میں حسن اور لطف پیدا کرنے کا ذریعہ ثابت ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر ”اسد“ اور ”پنچہ“ میں ضلع کا ربط ہے کیونکہ پنچہ شیر کا بھی ہوتا ہے۔

(۱۰)

گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگی جا کا
گہر میں محو ہوا اضطراب دریا کا

زمانہ تحریر: ۱۸۲۱ء

جس بحر میں یہ شعر کہا گیا ہے وہ اردو کی متداول بحر میں سب سے کم مقبول ہے۔ ہمارے زمانے میں اس کا استعمال کچھ اور بھی کم ہو رہا ہے۔ غالب نے اس بحر کی ایک اور شکل دو غزلوں میں استعمال کی ہے۔ ان میں عروض اور ضرب مخبون ہیں، یعنی فعلاتن کے وزن پر ہیں۔

(۱) حذر کرو مریے دل سے کہ اس میں آگ دہی ہے

(۲) عجب نشاط سے جلاد کے چلے ہیں ہم آگے

فارسی میں یہ شکل (یعنی عروض و ضرب مخبون) نسبتاً زیادہ ملتی ہے۔ لیکن اردو میں شاذ ہے۔

زیر بحث شعر کی تشریح میں اکثر لوگوں کو مغالطے ہوئے ہیں۔ حسرت نے یوں کہا ہے کہ گہر، دل کی مثال ہے اور شوق، مثالِ دریا ہے۔ دل اگرچہ وسیع ہے، لیکن شوق وسیع تر ہے۔ تنگی مقام کی وجہ سے شوق، دل کے اندر سرد پڑ گیا۔ یعنی دریا کا اضطراب گہر میں سما گیا۔ اس تشریح پر بنیادی اعتراض یہ ہے کہ شوق کا سرد پڑنا شعر سے کہیں متبادر نہیں ہوتا۔ بلکہ مصرعِ ادلی تو شوق کے تلاطم اور شورش کی تصویر کشی کرتا ہے۔ اسی لیے ”گلہ“ کا لفظ استعمال کیا گیا ہے۔ اگر شوق سرد پڑ گیا ہوتا تو گلہ کرنے کی کیا ضرورت تھی؟ دوسری قباحت یہ ہے کہ دل اور گہر میں کوئی مماثلت نہیں۔ اور یہاں تو دل کو وسیع

کہا جا رہا ہے، لہذا مماثلت بالکل غائب ہے۔ مصرعِ اولیٰ میں ”دل میں بھی“ کا فقرہ اس بات کا اشارہ ہے کہ باوجود دوست مقام کے، شوق کو دل میں تنگی جا کی شکایت ہے۔ دل کی وسعت ہماری شاعری کا کلیہ ہے۔ میر کا لا جواب شعر ہے۔

گھر دل کا بہت چھوٹا پر جائے تعجب ہے

عالم کو تمام اس میں کس طرح ہے گنجائی

شاہ نیاز بریلوی وجد کرتے ہیں۔

سینے میں قلمزم کو لے قطرے کا قطرہ رہا

اُف رے سمانی تری اور رے سمندر کے چور

لہذا مصرعِ اولیٰ میں کہا گیا ہے کہ دل اگرچہ بے حد وسیع ہے، لیکن شوق کو دل میں بھی جگہ کی تنگی کا شکوہ ہے۔

بعض شارحین نے گہر کی آب اور دریا کے پانی کی رعایت کی طرف اشارہ کیا

ہے۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ موتی کے جھل مل کرنے کی جو کیفیت ہوتی ہے وہ دریا کے پانی

سے مشابہ ہوتی ہے۔ یہ رعایت بھی درست، لیکن ان نکات سے شعر کے معنی واضح نہیں

ہوتے۔ ایک مفہوم یہ بھی بیان کیا گیا ہے کہ سواتی کی بارش دریا کی سطح میں اضطراب

پیدا کر دیتی ہے اور جب گہر بننے والی بوند سیپ کے منہ میں پہنچ جاتی ہے تو پانی تھم

جاتا ہے، گو یا دریا کا اضطراب گہر میں سما جاتا ہے۔ یہ معنی خوب ہیں، لیکن مشکل یہ

ہے کہ دریا کی سطح تو ہر طرح کی بارش سے متلاطم ہو جاتی ہے، اس کے لیے سواتی کی قید

نہیں۔ اور نہ ہر بارش سے گہر بنتا ہے اور نہ یہ ثابت ہے کہ جب بوند سیپ میں پہنچ

جاتی ہے تو دریا کا اضطراب تھم جاتا ہے۔ لہذا یہ معنی دور از کار ہیں۔

اگر مصرعِ ثانی کو استفہام انکاری قرار دیا جائے تو معنی فوراً واضح ہو جاتے

ہیں۔ اب معنی یہ ہوں گے کہ دل اگرچہ وسیع ہے، لیکن شوق وسیع تر ہے۔ اس لیے شوق

کو دل میں بھی تنگی جا کی شکایت ہوتی ہے۔ مثال یہ ہے کہ گھر میں آب ہوتی ہے اور

دریا میں بھی پانی (آب) ہوتا ہے۔ لیکن بھلا کہیں ممکن ہے کہ دریا کا اضطراب (یعنی

اس کی موج، گوہر میں سما جائے، گہر میں ہزار آب سہی، لیکن وہ دریا کے آب سے کم
 ہوتی ہے۔ گہر کی آب ٹھہرے ہوئے پانی سے مشابہ ہے۔ غنی کا زبردست شعر ہے۔
 آب بود معنی روشن غنی
 خوب اگر بستہ شود گوہر است

لیکن گوہر میں یہ وسعت کہاں کہ پورے دریا کے تلاطم کو اپنے اندر محو کر لے؟ دل
 میں ہزار وسعت سہی، لیکن وہ شوق کی وسعت سے کم ہوتی ہے۔ یہ ممکن ہی نہیں
 ہے کہ دریا گوہر میں محو ہو جائے، اور یہ بھی ممکن نہیں ہے کہ شوق دل میں سما جائے۔

(۱۱)

گھر سہارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا
بھرا اگر بھرنہ ہوتا تو بسا باں ہوتا

زمانہ تحریر: بعد ۱۸۴۷ قبل ۱۸۴۹

شعر کا مطلب بالکل صاف ہے۔ ویرانی میرے گھر کا مقتدر تھی، سودہ ہو کر رہتی
سمندر ویران (یعنی بے آبادی) ہوتا ہے۔ جس خطہ زمین پر سمندر ہے، ویرانی اس
کی تقدیر ہی کا تقاضا تھی۔ اگر وہاں سمندر نہ ہوتا تو بھی یہ تقاضا اس خطے کو
ویران بنا دیتا۔

شعر کا پہلا قابل ذکر نکتہ رونے اور سمندر میں مناسبت ہے۔ دونوں مصرعوں
کو ایک ساتھ سامنے رکھیے تو یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ کثرتِ گریہ کے باعث گھر،
گھر نہیں رہ گیا ہے، بلکہ ایک سمندر بن گیا ہے۔ بھرا اگر بھرنہ ہوتا والا کلیہ صرف عمومی کلیہ
نہیں ہے، بلکہ خاص اس گھر پر بھی صادق آتا ہے جو کثرتِ گریہ کی وجہ سے ویران ہو چکا
ہے۔ دوسرا سوال یہ اٹھ سکتا ہے کہ رونے اور ویرانی میں کیا تعلق ہے؟ بظاہر تو رونا
اور نالہ و شیون ویرانی کے بجائے شور و غل پیدا کرتے ہیں۔ لیکن رونے اور ویرانی
میں دو نازک ربط ہیں۔ ایک تو یہ کہ مسلسل آہ و زاری کی آواز سے اکتا کر لوگوں
نے گھر چھوڑ دیا ہے اور ویرانی کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ دوسرا اور زیادہ لطیف
اشارہ یہ ہے کہ کثرتِ اشکباری نے سیلاب پیدا کر دیا ہے۔ سیلاب میں لوگ گھر
سے نکل بھاگتے ہیں۔ سیلاب اس لیے بھی زیادہ موزوں ہے کہ اس کے بغیر گھر، سمندر
میں تبدیل نہیں ہو سکتا۔ سیلاب کی لائی ہوئی ویرانی سے ایک اور نکتہ پیدا ہوتا ہے

کہ ایسی صورت میں، جب کہ دوسروں نے گھر خالی کر دیا ہے، مستحکم وہیں موجود ہے اور ویرانی کا تماشا دیکھ رہا ہے۔ یا تو اس وجہ سے کہ اس میں تاب قرار نہیں، یا اس وجہ سے کہ وہ غرقابی کو زندگی پر ترجیح دیتا ہے۔ یا پھر یہ کہ وہ اس گھر کے درد و دیوار سے اس طرح وابستہ، بلکہ ان میں اس طرح مقید ہے کہ اسے ان سے مفر نہیں۔ اس طرح پورے شعریں دوپیکر بنتے ہیں۔ ایک تو اوٹل تقدیر کے فرمان مستحکم کا پیکر، یعنی تقدیر کی زنجیر، جو پانی کی بنی ہوئی ہے، اور دوسرا کسی ایسے مجبور یا دیوانے کا پیکر، جو اپنی ہی لائی ہوئی ویرانی کا پابند ہے۔

لیکن شعر کا لہجہ مایوسی یا رنجیدگی یا پچھتاوے کا نہیں، بلکہ اس میں ایک طرح کا غرور ہے، اپنی حالت پر طمانیت اور مسرت ہے۔ یہ کیفیت میر کے یہاں اکثر ملتی ہے، کہ مضمون تو تباہی اور بربادی یا شکستگی کا ہے، لیکن لہجہ غرور اور تمکنت کا ہے۔ بعض سامنے کے شعر ہیں۔

شب ہجر میں کم نظلم کیا
کہ ہمایگاں پر ترخم کیا

مجلس آفاق میں پروانہ سال
میر بھی شام اپنی سحر کر گیا

کیا جانوں چشم تر کے ادھر دل پہ کیا ہوا
کس کو خبر ہے میر سمندر کے پار کی

کشتے کے تیسرے خاک بھرے جسم زار پر
خالی نہیں ہیں لطف سے لوہو کی دھاریاں

غالب نے میر سے بہت کچھ حاصل کیا، خاص کر یہ لہجہ کہ ذکر تباہی کا ہو، لیکن انداز میں

خوش طبعی یا ثنکنت ہو۔

شعر کا آخری اہم نکتہ یہ ہے کہ مصرع ثانی ایک سائنسی حقیقت کا اظہار ہے۔ اس حقیقت تک غالب کا ذہن منطق و استقرار کے ذریعے نہیں، بلکہ وجدانی اور وہی طور پر پہنچ گیا تھا۔ جدید علم الارض ایسے بہت سے صحراؤں سے واقف ہے جو پہلے سمندر تھے لیکن بعد میں ریگستان بن گئے۔ خود ہمارا ریگستان تھا پہلے سمندر تھا۔ لہذا بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا محض تخیلی توجیہ نہیں، بلکہ منطقی مشاہدہ بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ غالب اس سائنسی حقیقت سے واقف نہ تھے، ان کا علم وجدانی تھا۔ اس طرح کے اشعار کی زبردست لاشعوری قوت عرفان و مکاشفہ غائب کو دنیا کے عظیم ترین خلاقانہ ذہنوں کی صفت میں کھڑا کر دیتی ہے۔

(۱۲)

نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
 ڈبو یا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا مگر تو کیسا ہوتا
 زمانہ تحریر: بعد ۱۸۴۷ قبل ۱۸۴۹

اس شعر کو اردو کے مشہور ترین اشعار میں رکھا جاسکتا ہے۔ اس غیر معمولی شہرت کی وجہ بے چارگی سے بھرپور اس سوال میں ڈھونڈی جاسکتی ہے جو دوسرے مصرعے میں اٹھایا گیا ہے۔ مصرعے ادنیٰ کا منطقی اسلوب بھی قابلِ لحاظ ہے۔ اس شعر کی شرح میں عام طور پر یہ دو نکتے پیدا کئے گئے ہیں۔ (۱) جب کچھ نہ تھا تو خدا تھا۔ میں نہ ہوتا تو میں بھی الوہیت کا ایک حصہ ہوتا۔ (۲) جب کچھ نہ تھا، تب بھی خدا تھا۔ اگر کچھ بھی خلق نہ ہوتا تب بھی خدا کی ہستی موجود رہتی۔ میرے وجود نے خدا کی خدائی میں کوئی اضافہ نہیں کیا۔

لیکن شعر میں چند نکتے اور بھی ہیں۔ سب سے پہلی قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ یہ شعر غالب کے ان شاد و نادر اشاروں میں سے ہے جن میں فارسی کی کوئی ترکیب استعمال نہیں ہوئی۔ یہی نہیں، بلکہ پورے شعر میں صرف ایک فارسی الاصل لفظ (خدا) استعمال کیا گیا ہے۔ اور وہ بھی اس قدر کثیر الاستعمال ہے کہ اس کے فارسی ہونے کا حوالہ بھی نہیں آتا۔ دوسری بات یہ کہ یہ شعر زندگی کی مجبوریوں کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ یعنی انسان وجود میں آنے اور زندہ رہ کر اپنی تباہی کرنے پر مجبور ہے۔ اس کے ہونے نہ ہونے سے کائنات کے نظام میں کوئی فرق نہ پڑے، لیکن اس کو وجود میں آنا اور زندگی اور موت کو برداشت کرنا ہی ہے۔ زندگی اور اس کے مصائب سے کسی

کو مفر نہیں ” ڈبویا “ کا لفظ یہاں خاص طور پر توجہ طلب ہے۔
مندرجہ بالا نکتے کی روشنی میں شیکسپیر کا ڈراما کنگ لیئر یاد آنا فطری ہے :

for most entreats
For I am ever as they are, others
KING LEAR, ACT I

(ایکٹ پنجم، منظر دوم، سطر ۱۱ تا ۱۱)

فرق یہ ہے کہ شیکسپیر نے ”پختگی ہی سب کچھ ہے“ کہہ کر جانیّت کی تھوڑی سی لاج رکھ لی ہے، اور غالب کے شعر میں سراسر مجبوری اور تلخ بے چارگی ہے۔ تیسرا نکتہ یہ ہے کہ خدا تو ہر صورت میں موجود رہتا۔ وجود میں آنے سے مجھ پر یہ ستم ٹوٹے ہیں۔ اگر خدا نخواستہ میں کچھ بھی نہ ہوتا تو خدا جانے میری ناقدری کا کیا عالم ہوتا چوتھا نکتہ یہ ہے کہ اگر میں وجود میں نہ لایا گیا ہوتا تو کیا ہرج تھا؟

کچھ شارحین مصرعِ اولیٰ میں فاعل (یعنی میں) کو مقدمہ قرار دیتے ہیں اور نثریوں کرتے ہیں: ”میں کچھ تھا تو خدا تھا۔ میں کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا“ اس میں بھی کوئی ہرج نہیں، لیکن دعویٰ بے دلیل رہ جاتا ہے۔ اس لیے بہتر ہے کہ کچھ کو ہی فاعل فرض کیا جائے۔ ایسی صورت میں مصرعِ ازل کے اس پراسرار اور لامتناہی منظر کی طرف اشارہ کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے جب کائنات کی ہر چیز خدا کے علم میں معنی اور محفوظ تھی اور چاروں طرف خدا کے سوا کچھ نہ تھا بہت خوب شعر ہے۔

(۱۳)

تھا گریزاں مژدہ یار سے دل تادم مرگ
 دفع پیکان قضا اس قدر آساں سمجھا
 زمانہ تحریر: ۱۸۲۱

”پیکان قضا“ اور ”مژدہ یار“ میں لطیف مناسبت معنوی ہے۔ اس شعر میں جو شوخی اور طباطبائی ۱۶۷ ہے اس کی طرف غالباً کسی نے اشارہ نہیں کیا ہے۔ نکتہ یہ ہے کہ دل موت کے لمحے تک موت سے گریزاں رہا۔ یہ ایسا ہی ہے جیسے کسی کو زندگی بھر جینے کی دعا دی جائے ! ظاہر ہے کہ جب دھم مرگ آیا تو ہی قضا آئی۔ موت سے پہلے تو موت آئی نہیں سکتی۔ جس لمحہ مژدہ یار کا سامنا ہوا، موت آگئی۔ یا جس وقت موت آئی سکتی اس وقت مژدہ یار کا سامنا ہو ہی گیا۔ سامنا ہی اس وقت ہونا تھا جب موت آئی تھی۔ لہذا گریزاں رہنا نہ رہنا برابر تھا۔

(۱۴)

شب کہ وہ مجلس فرد ز خلوت ناموس تھا
رشتہ ہر شمع خار کسوت فانوس تھا

زمانہ تحریر : ۱۸۱۶

اس شعر کے معنی حسرت نے یوں بیان کئے ہیں : ”شب کو عصمت و عفت کی محفل خلوت میں محبوب ہلونا افروز تھا۔ اس وقت شمع کی بہ حالت تھکی نہ اس۔ ہر رشتہ اس کے حق میں خار پر اس ہو گیا تھا مطلب یہ ہے کہ محبوب کی خلوت ناموس میں، ہر کسی کا نہ رہیں، شمع کی بھی بے وقاری سے عجب حالت ہو گئی تھی“ آغا باقر نے اس کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ شمع کو احساسِ اہمیت اس قدر شدید تھا کہ وہ بے چین ہو رہی تھی۔ بیخود دہلوی کہتے ہیں کہ معشوق چونکہ محفلِ خلوت میں بزمِ افروز تھا، اس لیے شمع اس کے سامنے خجالت سے پانی پانی ہو رہی تھی۔ بیخود موہانی نے نئی بات پیدا کی ہے کہ فانوس کو معشوق سے ہم آغوستی کی آرزو تھی اس لیے شمع اس کے بدن میں خار بن کر کھٹک رہی تھی۔ فانوس چاہتا تھا کہ شمع میرے کنارے نکلے اور میں معشوق کو اپنی آغوش میں بھر لوں۔ بے خود موہانی کے بیان کی رو سے دوسرے مصرعے میں دو کردار ہیں، شمع اور فانوس۔ اور فانوس کو معشوق سے ہم آغوشی کی آرزو تھی۔ اس میں مشکل یہ ہے کہ اس بات کی کوئی دلیل نہیں ہے کہ فانوس کو معشوق سے لگاؤ ہوتا ہے۔ نہ ہی معشوق اور فانوس میں کوئی ایسی مناسبت ہے جیسی معشوق اور شمع میں ہے، جس کی بنا پر ہم فانوس اور معشوق میں کوئی خاص رشتہ فرض کر سکیں۔

حسرت کی شرح میں کوئی وجہ اس بات کی نہیں دی گئی کہ شمع کا تار اسی کے حق میں

خارجی پیرس ہو گیا تھا۔ آغا باقر نے کوشش کی ہے کہ وجہ قائم کریں۔ لیکن شمع تو ہر محفل میں اجلی ہوتی ہے، اس لیے اس بات کی تخصیص کیوں کہ وہ بزم محبوب میں خود کو اجلی محسوس کر رہی تھی؟ بے خود دہلوی نے شمع کو خجالت پذیر بتایا ہے۔ لیکن شعر میں اس بات کا کوئی ذکر نہیں۔ غالباً کسی شارح نے اس مسئلے پر غور نہیں کیا کہ جب تک فانوس کی کسوت (لباس) میں شمع کی بتی (رشتہ) کے خارج بن کر چھپنے کی کوئی دلیل نہ پیدا کی جائے، شرح نامکمل رہتی ہے۔ موجودہ صورت میں حسرت نے صرف ایک دعویٰ کیا ہے کہ شمع خارج در پیرا ہن تھی، اور اس پیکر کو خلق کرنے میں مواردہ خارج در پیرا ہن بودن (یعنی بے چین ہونا) سے غیر شعوری فائدہ اٹھایا گیا ہے۔

لباس فانوس میں رشتہ شمع خارج بن کر چھپتا ہے، اس کی دلیلیں حسب ذیل ہیں۔ شمع کی لو فانوس میں سے جھلکتی ہے اور فانوس کو سرخی مائل کر دیتی ہے۔ شمع کی گرمی سے فانوس گرم اور خشک ہو جاتا ہے۔ سرخی اور گرمی اور خشکی بے چینی کی علامتیں ہیں۔ فانوس جس میں سرخی اور حدت جھلک رہی ہے، اس کی یہ کیفیت رشتہ شمع کے باعث ہے لہذا ثابت ہوا کہ رشتہ شمع لباس فانوس میں خارج کی طرح چھپ رہا ہے۔ اور چونکہ فانوس شمع کا لباس ہے، اس لیے معلوم ہوا کہ شمع خارج در پیرا ہن ہے (یعنی بے چین ہے)۔

شمع کی بے چینی کی اصل وجہ مصرع ادنیٰ کے فقرے ”مجلس فروز“ میں مضمر ہے۔ (۱) معشوق مجلس فروز تھا۔ مجلس فروزی شمع کی بھی صفت ہے۔ شمع اپنی چمک دمک کو ماند اور اپنی مجلس فروزی کو کم تر دیکھ کر رشک سے جل رہی تھی، لہذا بے چین تھی۔ (۲) لباس اس کے بدن پر یوں چھپ رہا تھا جیسے کانٹے چھتے ہیں، وہ اسے اتار پھینکنا چاہتی تھی کہ محبوب کے سامنے خود کو بے لباس و عریاں کر دے اور محبوب بے پردہ اور شمع بے فانوس کے حسن کا دید و مقابلہ ہو سکے۔ (۳) جلوہ محبوب اور شمع کے درمیان فانوس تھا۔ فانوس کا اس طرح حائل ہونا اسے ناگوار تھا۔ وہ بے چین تھی کہ اسے اتار پھینکے تاکہ جلوہ محبوب کی زیارت بے محابا کر سکے۔

اس شرح کی روشنی میں شعر کا ہر مقدمہ دلیل سے مستحکم نظر آتا ہے اور اس کے سارے

پیکر باہم دست و گریباں ثابت ہوتے ہیں صرف لفظ ”ناموس“ بھرپور کام نہیں کر رہا ہے، لیکن اس کے لیے نوجوان شاعر شاید قابل معافی ہے۔

غور کریں تو لفظ ”ناموس“ کچھ اتنا بے کار بھی نہیں۔ منتخب اللغات میں ناموس کے ایک معنی ’صاحب راز‘ دیئے ہیں۔ معشوق کی خلوت میں وہی لوگ پہنچ سکتے ہیں جو کسی نہ کسی معنی میں اُس کے راز دار ہوں۔ دوسری بات یہ ہے کہ ناموس گھر کے اندر رہنے والی عورتوں کو بھی کہا جاتا ہے۔ یہ معنی بھی کچھ اتنے نامناسب نہیں۔

۱۱۱۷۳

(۱۵)

بر روی شش جہت در آئینہ باز ہے
یاں امتیاز ناقص و کامل نہیں رہا
زمانہ تحریر: ۱۸۱۶

اس شعر کی تشریحیں عام طور پر یوں کی گئی ہیں: (۱) عارف کا دل (آئینہ) ہر شش جہات پر کھلا رہتا ہے اور ناقص و کامل، خوب و زشت، ہر طرح کی کیفیتوں کا عکس قبول کرتا ہے۔ (۲) زمانہ (آئینہ) اچھے اور برے ہر ایک کا عکس ظاہر کرتا ہے، کسی کے ساتھ امتیاز نہیں کرتا۔ (۳) دنیا (آئینہ) عارف و عافی (کامل و ناقص) ہر ایک کے لیے جائے حیرانی ہے۔ کسی کو اس کے اسرار کی فہم نہیں۔ یہ ایک آئینہ خانہ ہے جہاں سب حیران ہیں۔ مولانا عرشی مرحوم نے غالب کا ایک فارسی شعر بھی اس ذیل میں نقل کیا ہے کہ ہے

ہر ذرہ محو جلوہ حسن یگانہ ایست
گوئی ظلم شش جہت آئینہ خانہ ایست

میرا خیال ہے یہ تشریحات شعر کے مضامین کا پورا احاطہ نہیں کرتیں شعر کا سب سے اہم لفظ ”یاں“ ہے۔ اگر اس سے ”آئینہ خانہ“ مراد لیا جائے تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آئینہ خانے میں تو بہت سے آئینے ہوتے ہیں، پھر مصرعہ اولیٰ میں ایک ہی آئینے کا ذکر کیوں؟ علاوہ ازیں، اگر یہ مطلب صحیح ہے تو دوسرے مصرعے میں ”امتیاز نہیں رہا“ کی جگہ ”امتیاز نہیں ہے“ کا محل تھا۔ کیوں کہ حیرانی کی کیفیت کوئی آج سے تو نہیں ہے، بلکہ ہمیشہ سے ہے۔ اگر آئینے کو زمانے کا استعارہ کہا جائے تو بھی دوسرے مصرعے میں ماضی بے معنی ہوا جاتا

ہے، کیوں کہ زمانہ تو ہمیشہ سے موجود ہے، یعنی جب سے دنیا ہے۔ تب سے زمانہ ہے، اس کے لیے یہ کہنا کہ یہاں اب امتیاز ناقص و کامل موجود نہیں، اس بات کو تسلیم کرنا ہے کہ یہ کیفیت پہلے نہیں تھی۔ اب پیدا ہوئی ہے۔

اگر آئینہ دو طرف ہے تو اس شعر میں نکتہ ہی کچھ نہیں رہا، بلکہ ایک بے معنی سی بات ہے کہ درآئینہ ہر طرف کھلا ہوا ہے۔ بلکہ ناقص و کامل میں امتیاز باقی نہیں۔ اس طرح تو دوسرا مصرع بالکل غلط و رسمی معلوم ہوتا ہے۔ درآئینہ کے ہر طرف باز ہونے اور ناقص و کامل میں، میر نے رد جانے میں کوئی ایسی سزاکت بھی نہیں، کیوں کہ آئینہ نو بہ جاں ناقص و کامل میں امتیاز کرنے سے قاصر رہتا ہے، جہاں اس کا درخشش جہت پر باز ہو، یا ایک ہی سمت پر کسا ہو، اور پھر یاں کی یہ ضرورت ہے، پریشاں نظری، یا یہ حسیہ کا عکس قبول کرنے کی سبب تو ہر آئینے میں جگہ ہوتی ہے۔ میر کا شعر ہے۔

ہیں تو ہاں آنکھوں کی پیرو ہیں دیکھو

آئینے کو سکا ہے ریشاں نظری کا

آئینے کو صورتوں کی کشت کو بہاں نے عجب قرار دیا ہے۔

دل بہرہ گشت زمست خبیالات خوب و زشت

آئینہ را ہجوم صور کردے دماغ

غالب کا یہی شعر، تشریح میں غفل ہو کر، زیر بحث شعر سے مشابہ ہو

ہے، لیکن ہم معنی نہیں۔ میر نے خیال میں نہ صرف ہاں متکلم کے ایک طویل ذہنی اور روحانی سفر کی مختصر داستان ہے۔ متکلم کا دل مثل آئینہ ہے، جو یک سمتی یعنی محدود و محدود میں گرفتار تھا، جو نہ آئینہ ایک ہی طرف صیقل ہوتا ہے۔

اس لئے وہ ایک ہی سمت کی چیزوں کو منعکس کر سکتا ہے۔ یہ دلی ہے، اس کے محدود و قید مکان میں گرفتار ہونے کی متکلم کا ذہن ہی یک رنگ رہنے کی طرح محدود تھا۔ آہستہ آہستہ آئینے کی قوت انعکاس میں سرتی بہر ہوئی جاتی ہے، ابھی آگئی پڑھی باقی ہے، یہاں تک کہ ایک منزل وہ آتی ہے کہ آئینہ دا کا، روز دشمن سہاں کے لیے کھل جاتا ہے۔

دوسرے الفاظ میں، مشکلم کا دہن، یا قلب، اپنے باطنی سفر کی اس منزل تک پہنچ جاتا ہے جو آگاہی کی تکمیل کا منظر پیش کرتی ہے۔ یہ وہ منزل ہے جہاں ناقص و کامل کا امتیاز مٹ جاتا ہے اور وہ مکمل وحدت حاصل ہو جاتی ہے جو سطحی امتیازات سے ماورا ہوتی ہے جب آئینہ یک سمتی نہا تو ناقص تھا۔ جب شش جہتی بنا تو کامل ہو گیا۔ ناقص و کامل میں یہاں کوئی امتیاز باقی نہیں، کیوں کہ اس منزل پر پہنچ جائے وہ کامل ہے، اگرچہ اصلاً وہ ناقص تھا۔

آئینے کے لیے ”در“ کا استعارہ عام ہے، لیکن آئینے کی رعایت سے ”رو“ کا لفظ لانا دروے شش جہت، غالب کا خاص طرز ہے۔ معنوی ہو یا لفظی، رعایت غالب کو سوچھ جائے اور اکثر ہی جھجانی ہے، تو وہ چوکتے نہیں یہ ہر بڑے زبان شناس کا خاصہ ہے۔

(۱۶ — ۱۷)

بختے ہے جلوہ گل ذوق تماشا غالب
چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا

تاکہ تجھ پر کھلے اعجاز ہوائے صیقل
دیکھ برسات میں سبز آئینے کا ہو جانا

زمانہ تحریر: بعد ۱۸۲۱ قبل ۱۸۲۹

پہلے زمانے میں یہ رواج عام تھا کہ غزل کو قطعے پر ختم کرتے تھے، اور اس بات کو ظاہر کرنے کے لیے کہ قطعہ کہاں سے شروع ہوتا ہے، اس کے پہلے شعر میں تخلص ڈال دیتے تھے۔ غالب تک آتے آتے یہ رواج بہت مقبول نہیں رہ گیا تھا، لیکن بالکل معدوم بھی نہ تھا۔ چنانچہ زیر بحث اشعار اسی قبیل کے ہیں۔ دیوان غالب کے جن مرتبین کو اس رواج کا علم نہیں تھا، انھوں نے تخلص والے شعر کو مقطع فرض کر کے آخر میں رکھا ہے۔ پنجاب یونیورسٹی لاہور کے خوب صورت صدی ایڈیشن میں بھی یہی کیا گیا ہے۔ مولانا عرشی مرحوم نے اپنے ایڈیشن (۱۹۵۸) میں بالکل صحیح طریقہ اختیار کر کے تخلص والے شعر کو پہلے رکھا ہے اور دونوں شعروں کو قطعہ بند درج کیا ہے۔

پہلے شعر میں پہلا قابلِ غور نکتہ لفظ ”چشم“ کا استعمال ہے۔ ”آنکھ“ بھی مناسب اور موزوں ہوتا، لیکن غالب کی فارسیت نے ”چشم“ کا لفظ غالباً غیر شعوری طور پر منتخب کیا۔ ویسے لفظ ”چشم“ شعر کے مزاج سے پوری طرح ہم آہنگ بھی ہے۔ دوسرے شعر میں سارا جھگڑا ”ہوا“ کے مفہوم کا ہے۔ ”ہوا“ بمعنی ”خواہش“ ہے کہ بمعنی ”باد“؟

زیادہ تر شارحین نے ”ہوا“ بمعنی ”خواہش“ قرار دیا ہے اور شعر کی حسب ذیل تشریح کی ہے: ”آئینہ“ استعارہ ہے ”عاشق“ کا اور صیقل گر معشوق ہے۔ آئینہ صیقل (یعنی وصل معشوق) کی تمنا کرتا ہے۔ لیکن صیقل اسی وقت ہوگا جب آئینہ زنگ آلود ہو۔ صیقل کی تمنا اس قدر شدید ہے کہ برسات کے موسم میں آئینہ خود بخود سبز ہو جاتا ہے۔ اس طرح صیقل گر کا ہاتھ اس تک پہنچ جاتا ہے۔ یہ شدت تمنا کا اعجاز ہے کہ آئینے کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے۔

آئینے کو معشوق کا بھی استعارہ فرض کیا جاسکتا ہے۔ اس صورت میں معنی یہ نکلیں کہ معشوق کو تمنا ہے وصل اس قدر ہے کہ وہ اپنی آئینہ بدنی کو ترک کر دیتا ہے اور زنگ کو راہ دیتا ہے، تاکہ صیقل گر کا ہاتھ اس پر پڑے اور اسے پھر سے روشن کر دے۔ ”آئینہ“ قلب کا بھی استعارہ ہو سکتا ہے، یعنی قلب انسان اپنے اندر کردار میں بھر لیتا ہے تاکہ پھر اس پر توجہ الہی کی صیقل گری ہو سکے۔

ان تمام توجہیات میں دلیل یہی ہے کہ برسات میں آئینے پر زنگ لگ جاتا ہے اور وہ سبز ہو جاتا ہے۔ لیکن یہی بات اعتراض کی بنیاد بھی بن جاتی ہے۔ کیوں کہ آئینہ صیقل کی تمنا اس وقت کرے گا جب وہ زنگ آلود ہو۔ آئینہ جب زنگ آلود ہی نہیں تو پھر تمنا صیقل کے کیا معنی؟ اس کا جواب یہ دیا جاسکتا ہے کہ چونکہ صیقل گر بمنزلہ معشوق یا مطلوب ہے اور صیقل گر آئینے پر اسی وقت متوجہ ہو جب آئینہ زنگ آلود ہو، اس لئے آئینہ شدت جذبہ کی وجہ سے خود کو زنگ آلود کر لیتا ہے۔ اس نازک خیالی کی داد دینا غیر ممکن ہے، خاص کر جب یہ ملحوظ رکھا جائے کہ بہت سے مسیحی راہب اور عابد محض شدت تصور کے ذریعے اپنے جسم پر مصلوب مسیح کے زخموں کے سے نشانات یا خود زخم پیدا کر لیتے ہیں۔ اصطلاح میں ان کو σ کہا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ غالب اس حقیقت سے واقف نہ رہے ہوں گے، لیکن ان کا وجدانی علم (جیسا کہ میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں) حیرت انگیز تھا۔ (ملاحظہ ہو ۱۱)۔

”ہوا“ بمعنی ”باد“ لیا جائے، جیسا کہ بے خود دہلوی نے کیا ہے، تو ایک بہت

لطیف نکتہ پیدا ہوتا ہے، اگرچہ بے خود نے اس نکتے کی طرف اشارہ نہیں کیا ہے۔ ہوا
 بمعنی ”باد“ میں لطافت یہ ہے کہ برسات کی ہوا روئے زمین پر صیقل کرتی ہے۔ لیکن یہ
 صیقل سفید چمک یا جلا نہیں ہوتی۔ برسات کی صیقل وہ سبزی ہے جو چپے چپے پر نمودار
 ہوتی ہے اور بھوری، بے رنگ، بد صورت زمین کو سبزی سے بھر دیتی ہے۔ باد صیقل
 کی شدت اثر کا یہ عالم ہے کہ آئینے کا فولادی جوہر بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا
 اور آئینہ بھی سبز ہو جاتا ہے۔ فولاد کے جوہر کو سبزے سے تشبیہ بھی غالب نے دی ہے

جو ہر تیغ بہ سر چشمہ دیگر معلوم

میں ہوں وہ سبزہ کہ زہراب اگالت ہے مجھے

(اس شعر پر بحث اپنے مقام پر ہوگی) ”باد صیقل“ کے معنی اس لیے بھی مناسب ہیں کہ
 پہلے شعر میں ”جلوہ گل“ یعنی موسم بہار ۱۰ موسم برشگال کا ذکر کیا گیا ہے۔

دونوں اشعار میں تہ در تہ رعایتیں اور مناسبتیں ہیں لیکن شاعرین نے عام
 طور پر ان کا ذکر نہیں کیا ہے، کیوں کہ بے خود مو پانی کے علاوہ بانی سب لوگ طباطبائی
 کے اس خیال کے پیرو ہیں کہ مناسبت اور رعایت کوئی قابل قدر شے نہیں حقیقت
 بالکل برعکس ہے، کیوں کہ مناسبت اور رعایت سے شعر کے معنوی شس میں اضافہ
 ہوتا ہے اور شعر بطور زینت لغظی قائم ہوتا ہے بہ حال
 اب رعایتوں پر غور کریں: جلوہ اور تماشا، گل اور رنگ، چشم اور رنگ، کھلے اور
 ہوا (کھلی ہوا، بند ہوا) رنگ اور سبزی آئینہ، چشم اور آئینہ، گل اور سرج بھول،
 اور سبز رنگ، چشم و اشہن اور دیکھ، اور لطف بالا سے لطف یہ کہ سبز آئینے کو دیکھنے
 کی دعوت دی جا رہی ہے، یعنی ایسا آئینہ جس میں کچھ نظر نہیں آسکتا اور آئینے میں دیکھنے
 کے بجائے آئینے کو دیکھنے کو کہا جا رہا ہے۔ جلوہ گل اور برسات، تماشا اور سبز ہوا و سبز،
 چشم اور کھلے، وا ہو جانا اور کھلے، تماشا اور دیکھ۔ غرض ایک آئینہ سب شس میں
 عقل گم ہے۔

(۱۸)

نہیں گرسرد و برگ ادر اک معنی
تماشا کے نیرنگ صورت سلامت
زمانہ تحریر: بعد ۱۸۲۱ قبل ۱۸۲۶

غالب نے اس بحر میں بہت کم غزلیں کہیں ہیں، لیکن سب کی سب لاجواب۔
زیر بحث زمین کے علاوہ ۵

(۱) جہاں تیرا نقش قدم دیکھتے ہیں

(۲) لب خشک در تشنگی مرد گاں کا

فرا ذہن میں آتی ہیں۔

اس شعر کی اہمیت کئی وجوہ سے ہے۔ ایک ظاہری وجہ تو یہ ہے کہ غالب نے اس
مضمون کو بار بار دہرایا ہے، اور ہر بار کوئی نیا پہلو بیان کیا ہے۔
گر یہ معنی نہ رسی جلوہ صورت چہ کم است
خم زلف دشکن طرف کلا ہے دریاب

دل گذر گاہ خیال سے دسا غریبی ہی

گر نفس جادہ سر منزل تقویٰ نہ ہوا

بڑا شاعر جن مضامین، استعاروں، بایکروں کو بار بار برتتا ہے، وہ اس کی علامتی
کائنات میں اہم حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ تکرار اس بے لطف یکسانیت اور تکرار مضامین سے
کوئی علاقہ نہیں رکھتی جو (مثلاً) ترقی پسند شاعری میں پائی جاتی ہے۔ اس کی

بڑی وجہ یہ ہے کہ علامتی اظہار مختلف سیاق و سباق میں مختلف اہمیت اعتبار کر کے چلتا ہے، اور شاعر کا وجدانی ناکبری اشغال بھی بدلتے رہتے کے باعث معنی کی کثرت پیدا ہوتی جاتی ہے۔

زیر بحث شعر کے دو معانی ہم بیک وقت بیان کئے گئے ہیں۔ دونوں صورتوں میں لفظ ”تماشا“ کلیدی اہمیت کا حامل ہے۔ غالب کے یہاں ”تماشا“ صوفیانہ اصطلاح بھی ہے، اور ان کی اپنی شاعرانہ اصطلاح بھی شاعرانہ اصطلاح میں ”تماشا“ کے معنی ہیں ”وہمچی اور رنگارنگی کے حامل وہ مناظر و مظاہر جو مادی دنیا میں جاری و ساری ہیں و جو شاعر کی توجہ اپنی طرف اس لیے کھینچتے ہیں کہ وہ دلکش، ورغم و فکر رہا ہیں“ اس طرح ”تماشا“ مادی دنیا کی خوبصورتی اور لذتوں کی علامت بن جاتا ہے۔ صوفیانہ اصطلاح میں ”تماشا“ اس عرفانی منظر کو کہے ہیں جو حقیقتِ دل سے نظر آسکتا ہے اور جسے دیکھنے کے لیے مادی آگہی کی نگاہیں منہ یا مسترد کرنی پڑتی ہیں۔

مادی دنیا میں ”تماشا“ مادی دنیا کی خوب صورت اسباب کی علامت ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ”نرنگ“ (بمعنی فریب) کا لفظ بھی استعمال کیا گیا ہے جو اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ عالمِ ظاہر کے موجودات کریمہ خوب صورت ہیں، لیکن دھوکا دہا یا بھی ہیں۔ اگر حقائق کا بیان کے باطنی معانی تک رسائی ممکن نہیں ہے تو نہ سہی، ظاہری مظاہر کم دلکش ہیں بلکہ وہ اس قدر دلکش ہیں کہ قریب ہوتے ہوئے بھی ”تماشا“ (بمعنی خوبیاں) حکم رکھتے ہیں۔ اس مظاہر کا قریب ہی ہے کہ وہ فریب ہونے ہوئے بھی حقیقت معلوم ہوتے ہیں معنی تک پہنچنا ہر شخص کے بس میں نہیں، لیکن صورت تک پہنچنا تو ہر شخص کے بس میں ہوگا۔ اس طرح یہ شعر بیک وقت کائناتِ باطن کا اقرار، اس کے مشکل احوال ہونے پر دلالت اور مادی مظاہر کی وقعت و راسخ رکھتا ہے۔

صوفیاء کا مشہور نظریہ ہے کہ ہر دے کے علم حاصل ہو سکتا ہے۔ اس

سے معنی

دوسری شکل یہ بھی ہے کہ صورت

کا عرفان ہو سکتا ہے یعنی محبوب حقیقی تک پہنچنے کا ایک راستہ یہ بھی ہے کہ انسان خود کو محبوب مجازی کے نیرنگ میں گرفتار کرادے۔ انسان کی محبت، یعنی مادی منظر ہر کی محبت خدا کی محبت، یعنی باطنی حقائق کی محبت، میں تبدیل ہو سکتی ہے۔ مجازی محبت دل کو درد سے آشنا کرتی ہے، اور درد مندی کے بغیر عرفان حق ممکن نہیں۔ اسی نکتے کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ چونکہ کائنات میں ہر خطہ فیضان وجود ہوتا رہتا ہے، لہذا موجودات و ظواہر سے شغف بھی دراصل حقیقت کے عرفان کی ایک راہ ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ چونکہ **اِنَّ اللّٰهَ خَلَقَ اَدمَ عَلٰی صُوْرَتِہٖ**، اس لیے انسانوں سے عشق بھی خدا ہی سے عشق ہے۔

لفظ سلامت میں ایک طنزیہ دلکشی ہے جو غالب کا خالص رنگت ظواہر کی صفت یہ ہے کہ ان کو بقا و سلامتی نہیں۔ یہاں ان کو سلامتی کی دعا دی جا رہی ہے، یا یہ کہا جا رہا ہے کہ معنی حاصل نہ ہونہ سہی، صورت تو سلامت ہے، ہم اسی سے کام چلا لیں گے۔

ان متضاد معنوں کو غالب نے ایک نکتے سے شعر میں سمو دیا ہے۔ ریختہ اگر مرتبہ عجاز کو پہنچے تو اس صورت اور کیا ہو سکتی ہے؟

(۱۹)

آمد خط سے ہوا ہے سرد جو بازار دست
دود شمع کشتہ تھا شاید خط رخسار دست

نماز تحریر: ۱۸۶۰

یہ شعر واقعی عجیب ہے، کیوں کہ بظاہر اس میں محبوب کی بے وجہ اہانت کی گئی ہے۔ محبوب کے حسن پر یا اس کے طور طریق پر طنز کرنا تو سمجھ میں آتا ہے، حسن کی چمک دمک کو غارتہ سرخی کا مرہون منت دیکھنا بھی سمجھ میں آتا ہے (اگرچہ غالب کے سوا کسی نے شاید اس کی ہمت نہیں کی)۔ یہ بھی تسلیم کیا جاسکتا ہے کہ معشوق کے حسن کو عارضی کہا جائے لیکن اسے بد صورت بتانا اور یہ ظاہر کرنا کہ سبزہ آغاز ہوتے ہی محبوب کے چاہنے والے رفوچکر ہو گئے، ایک طرح کی بے ضرورت بدذوقی اور نامناسب توہین معلوم ہوتا ہے، لیکن اسے کیا کیجیے کہ شعر میں یہی کچھ کہا گیا ہے۔ معشوق کے چہرے پر سبزہ خط نمودار ہوتے ہی اس کے چاہنے والے اسے چھوڑ بیٹھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ معشوق کا رخسار مثل شمع تھا، اور اس پر خط کی سیاہی اس دھوئیں کی طرح ہے جو شمع بجھنے پر بلند ہوتا ہے۔ گویا خط کا نمودار ہونا شمع رخسار کے بجھنے کی علامت ہے۔ یعنی جب حسن کم ہونے لگا تو سبزہ آغاز ہوا۔ یا جب سبزہ آغاز ہوا تو حسن کم ہونے لگا۔ اور جب حسن کم ہونے لگا تو عاشقوں نے بھی میدان چھوڑ دیا۔

خط کو سبزہ بھی کہتے ہیں۔ سبزہ سرد ہوتا ہے، اس اعتبار سے ”آمد خط“ اور ”بازار سردیں“ رعایت پنہاں ہے۔ ”بازار سرد“ اور ”شمع کشتہ“ یعنی ٹھنڈی شمع میں رعایت ظاہر ہے۔ ”دود“ اور ”خط“ کی رعایت بھی سامنے کی ہے۔ لیکن ایک لطیف نکتہ اور بھی ہے۔

جہرے پر جب سبزہ نہیں ہوتا تو گویا اس پر کوئی ہجوم نہیں ہوتا سبزہ آجانے پر سے چہرے پر بالوں کا ہجوم لگ جاتا ہے، لیکن یہ اندھام بازار حسن کی بھیڑ بھاڑ کو سرد کر دیتا ہے۔ معلوم ہوا کہ اس شعر میں بھی غالب کا مخصوص قول محول کا انداز موجود ہے۔

یہ سب تو ہوا، لیکن دو سوالات باقی رہتے ہیں: اولاً یہ کہ معشوق کی بلا وجہ تو بہین کیوں ہے اگر طنز ہے تو خاصا بھونڈا اور نامناسب ہے۔ دوماً یہ کہ بازار سرد ہونے پر بھی غالب نے دوست کو دوست ہی کہا ہے۔ مناسب تو یہ تھا کہ کوئی ایسا لفظ استعمال ہوتا جس سے اس بات پر دلالت ہوتی کہ تخیف حسن کے بعد معشوق اب معشوق نہیں رہ گیا۔ پھر ”دوست“ کیوں کہا؟

ان دونوں سوالات کا حل یہ ہے کہ یہ شعر دوست کی تو بہین نہیں، بلکہ جھوٹے عاشقوں کو دہل کرنے کے لیے کہا گیا ہے۔ یہ مفسرین پر طنز نہیں بلکہ جھوٹے حستقی پر طنز ہے کہ وہ محض حسن ظاہر کے پرستار ہیں۔ جہاں سبزہ آغا نہ ہوا، شمع رخسار کی روشنی ماند پڑی، ان کا شوق بھی سرد پڑ گیا۔ لیکن مشکل تو سچا عاشق ہے۔ وہ معشوق کو ہر وقت دوست رکھتا اور دوست سمجھتا ہے۔ اعیار نے تو سبزہ آغا رہتے ہی اپنا راستہ ناپا، لیکن ہمارے لئے تو دوست ہر وقت دوست ہے۔ غالب کا اسی زمانے کا شعر ہے

نہ ہوتی ہم سے رقم حیرت خط رخ یار

تسمہ آئینہ جولاں کہ طوطی نہ ہوا

(۲۰)

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
 شعلہ عشق سیہ پوشش ہو امیر سے بعد
 زمانہ تحریر: ۱۸۲۱ء

بے شک اسے اردو کے بہترین شعروں میں گننا چاہیے۔ پھر بھی معترضین اب
 نے اس میں ایک خامی ڈھونڈ لی ہے۔ کہتے ہیں کہ مندرجہ اولیٰ میں غلطیوں سے
 دھواں شمع سے اٹھتا ہے، نہ کہ شمع میں سے گویا "میں" بھی کوئی چیز ہے جس سے دھواں
 اٹھ رہا ہے۔

اس بات سے قطع نظر کہ اعتراض مہمل ہے، معترضین کی یہ نفیات بھی قبل
 غور ہے کہ تینیس برس کے نوجوان شاعر کی قادرِ انکلامیوں کے ان خواہد کو نہیں دیکھتے
 جو اس غزل میں بکھرے پڑے ہیں، لیکن ایک سخاوتِ اعیب (اگر وہ عیب ہے) انہیں
 خوب نظر آتا ہے۔ یہ طباطبائی کا خاص انداز ہے کہ وہ غالب کو صرف و محض اس زمانے
 کا شاعر سمجھنے پر مصر ہیں جب انھوں نے اپنی شہرت لکھی۔ طباطبائی کے حیاں میں غالب
 کی ہر غزل پکی عمر کی غزل ہے اور یہ بھی کہ غالب کے لیے ضروری ہے کہ ان کا ہر لفظ،
 ہر محاورہ، ہر استعمال، ہر مضمون بکھنوکے اس معیار و ماحول کے مطابق ہو، جو
 انیسویں صدی کے آخر میں وہاں رائج تھا۔ طباطبائی کی شرح ۱۹۰۰ء میں شائع
 ہوئی، غالب کے بارے میں بعض غلط فہمیاں طباطبائی کی وجہ سے اور طباطبائی کے
 مندرجہ بالا تصورات کے باعث عام ہوئیں۔

میرا خیال ہے کہ غالب نے اپنے اشعار میں ایسے بہت سے الفاظ جان بوجھ کر

رکھے ہیں جن کی اہمیت بادی النظر میں واضح نہیں ہوتی اور جلد باز نقاد انہیں زوائد میں شمار کرتا ہے۔ زیر بحث شعر کہتے وقت غالب بہت پختہ کار نہ تھی، لیکن اتنے اناری بھی نہ تھے کہ مصرع میں سے حشو کو نہ چھانٹ سکتے۔ ایسا مصرع کہنا بہت آسان تھا جس میں لفظ ”میں“ نہ ہوتا۔ مثلاً:

(۱) شمع جب بجتی ہے تو اس سے دھواں اٹھتا ہے

(۲) شمع بجتی ہے تو اُس وقت دھواں اٹھتا ہے

(۳) شمع گل ہوتی ہے جس وقت، دھواں اٹھتا ہے

(۴) شمع بجھنے لگے جس وقت، دھواں دیتی ہے

(۵) شمع اُس وقت دھواں دیتی ہے جب بجتی ہے

(۶) شمع جب بجتی ہے تو اُس کی دھواں دیتی ہے

وغیرہ۔ لہذا لفظ ”میں“ جان بوجھ کر لایا گیا ہے، یا غالب نے اسے ترک کرنا مناسب نہ سمجھا۔ اب شعر کے معنی پر غور کیجیے۔ متداول معنی ہیں کہ جس طرح شمع کے بجھ جانے پر شعلے کی جگہ دھواں نظر آتا ہے، اسی طرح میرے بعد عشق کا شعلہ بھی سیاہ پوش یعنی مانتی ہو گیا۔ گویا میں عشق کا برگزیدہ اور منظور نظر تھا اور میری موت نے عشق کو سو گوارہ کر دیا۔

اب اس بات پر غور کرنا چاہیے کہ اگر پہلا مصرع دلیل ہے اور دوسرا دعویٰ، تو شعر دو لحاظ ہو جاتا ہے۔ پہلے مصرعے میں کہا گیا ہے کہ شمع (کا شعلہ) بجھنے پر دھواں اٹھتا ہے۔ دوسرے میں کہا گیا کہ میرے مرنے پر شعلہ عشق سیاہ پوش ہوا۔ یعنی پہلے مصرعے میں تو عشق شمع تھا اور میں اس کا شعلہ، لیکن دوسرے مصرعے میں عشق خود شعلہ نظر آتا ہے جو پہلے مصرعے میں ہی بجھ گیا تھا، کیوں کہ اسے متکلم کا استعارہ ٹھہرایا گیا تھا۔ میرے مرنے کے بعد شعلہ عشق سیاہ پوش ہے۔ اس کی دلیل یہ نہیں ہو سکتی کہ شمع کے بجھنے پر اس سے دھواں اٹھتا ہے کیوں کہ شمع تو اپنی لو کے بجھنے کا ماتم کرتی ہے، اور اس طرح کہ لباس دوداؤں دھولیتی ہے۔ یعنی بجھنے کے بعد شمع پر کوئی شعلہ نہیں رہ جاتا، صرف دھوئیں میں لپٹا ہوا، پگھلی موم کا ٹکڑا رہ جاتا ہے۔ یہ اس بات کا ثبوت نہیں کہ شعلہ عشق میرے بعد سیاہ پوش ہے۔ اگر

مثلاً اول معنی کو تسلیم کیا جائے تو میں خود وہ شعلہ ہوں جو بجھ چکا ہوں، شعلہ عشق کا سیہ پوش ہونا میرے بچھنے سے ثابت نہیں ہوتا، کیوں کہ دلیل تو یہ کہہ رہی ہے کہ میں شعلہ ہوں اور شمع عشق ہے۔

یہ سب جھگڑے لفظ ”میں“ کو نظر انداز کرنے کی وجہ سے پیدا ہوئے ہیں۔ ورنہ حقیقت حال یہ ہے کہ شعر میں نہ دعویٰ ہے نہ دلیل، صرف ایک صورت حال ہے۔ یا یوں کہیے کہ مصرع اولیٰ میں دعویٰ ہے اور مصرع ثانی میں جواب دعویٰ۔ شمع کو شعلہ عزیز تر ہوتا ہے۔ اس کے بجھ جانے پر اس کے دل سے دھواں اٹھتا ہے۔ لیکن میں شعلہ عشق کو عزیز تر تھا۔ جب میں مرا تو شعلہ عشق سیاہ پوش ہو گیا، مجسم ماتم بن گیا، یا قبائے سیاہ پہن کر نظروں سے اوجھل ہو گیا۔ کیوں کہ میری موت تو اس شخص کی موت ہے جو عشق کی عزیز ترین ہستی تھا، گویا میں خود عشق ہی تھا۔ شمع کو شعلے سے محبت ہوتی ہے، لیکن وہ شعلے کے جانے کا ماتم صرف اس قدر کرتی ہے کہ اس میں سے دھواں اٹھتا ہے (یعنی اس کے دل سے دھواں اٹھتا ہے جو باہر پھیل جاتا ہے اور ہم محسوس کرتے ہیں کہ دھواں شمع کے اندر سے نکلا ہے) دھواں عارضی اور کم ثبات ہے، لہذا شمع کا ماتم بھی عارضی اور کم ثبات ہے۔ اس کے برخلاف، عشق کو میری موت کا غم اس درجہ ہے کہ وہ سیاہ لباس پہن لیتا ہے۔ سیاہ لباس جو دھوئیں سے زیادہ مستقل اور زیادہ ڈھانپنے والا ہے۔ شمع بچھنے کے بعد پھر روشن ہو سکتی ہے، لیکن وہ شعلہ جو سیاہی میں غرق ہو جائے، دوبارہ روشن نہیں ہو سکتا۔ اب ایک اور پہلو دیکھیے: فارسی میں شمع بجھانے کو ”شمع کشتن“ کہتے ہیں۔ لہذا شمع جب بجھائی گئی تو گویا مر گئی۔ شمع کے سر پر شعلہ عشق روشن تھا۔ جب شمع مری تو شعلہ دھوئیں میں گم ہو گیا۔ یعنی سیہ پوش ہو گیا۔ یعنی شمع کو الگ ہستی فرض کیجیے اور شعلے کو الگ ہستی تصور کیجیے۔ شمع جب بجھ جاتی ہے تو اس کے اندر سے دھواں اٹھتا ہے، لیکن اگر شمع کی مثال دل عاشق کی ہو اور شعلہ شمع کی مثال شعلہ عشق کی ہو، تو یہ کہیں گے کہ جب شمع (دل عاشق) ختم ہوتی تو اس کے اندر سے دھواں نہ اٹھا، بلکہ خود شعلہ عشق سیاہ پوش ہو گیا۔ یعنی متکلم کی موت محض شمع کے بجھنے کی طرح نہیں، بلکہ اس سے بہت بڑھ کر ہے۔

(۲۱)

مجھے اب دیکھ کر ابر شفق آلودہ یاد آیا
کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر
زمانہ تحریر: ۱۸۲۱ء

اس پوری غزل کا آہنگ خاص طور پر توجہ طلب ہے۔ متداول دیوان میں آٹھ شعر ہیں بستر دیوان میں ایک اور ہے۔ نو کے نو اشعار میں ”یے“ کا مصمتہ اس کثرت سے استعمال کیا گیا ہے کہ ساری غزل میں متوسط رفتار کی ہوا میں سرسرا تے ہوئے ریشمی پردوں کا تاثر ملتا ہے۔

اس وقت جو شعر زیر بحث ہے وہ بظاہر بہت صاف ہے لیکن پہلے مصرعے میں مسئلہ یہ ہے کہ ”اب“ کا لفظ کیوں استعمال کیا گیا؟ مطلب بالکل واضح ہے، مگر پہلے مصرعے کی نشتر کرنا ذرا مشکل کام ہے۔ اگر یوں کہا جائے کہ ”مجھے اب شفق آلودہ ابر دیکھ کر یاد آیا، تو معنی یہ نکلتے ہیں کہ اس وقت تک میں بھولا ہوا تھا۔ اب جو ابر شفق آلودہ دیکھا تو خیال آیا۔ یا یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اگرچہ پہلے بھی کئی بار میں نے ابر شفق آلودہ دیکھا تھا، لیکن اس بار جو دیکھا تو خیال آیا۔

اگر نشریوں کی جائے کہ ”اب مجھے ابر شفق آلودہ دیکھ کر یاد آیا۔ تو یہ معنی بھی برآں ہوتے ہیں کہ مجھے یہ بات معلوم ہی نہ تھی کہ تیری فرقت میں گلستاں پر آتش برستی تھی۔ (یعنی دوسروں کو معلوم تھی، اب مجھے بھی یاد آگیا، یعنی معلوم ہو گیا)۔ یا مجھے یہ بات اور چیزوں کے دیکھنے سے تو یاد آئی تھی، لیکن ابر شفق آلودہ دیکھ کر اب ہی معلوم ہوا۔

غرض جو بھی صورت فرض کی جائے، لفظ ”اب“ کی توجیہ ضروری ہے، ورنہ شعر

بہت کم زور ہو جاتا ہے۔ حسرت نے لکھا ہے کہ "اب اسے دیکھ کر یہ ہے کہ عالمِ فرقت میں بسند
 کمال صبر و ضبط یہ تیرا رہا نہ ہوتا تھی کہ آگ برسوں رہتی تھی۔ یہ تیرا تھم نہ رہتا، کہوں
 اگر آگ برسنے کا انداز نہ تھا تو یہ کدیں برداشت نہ کر سکتی تھیں۔ آگ برسی ہو، نہ کہ کر
 ضبط۔ سہا مجددی نے کوئی توجیہ نہیں کی۔ شریعت میں کھٹی کہتے ہیں کہ بچہ غلط نہیں کھتی اور
 بہار میں پھول کھل رہے ہیں، لیکن جب کہ شرفی آورد دیکھا تو مسووم ہو کر آگ برسی
 رہی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ توجیہ بے اثر ہے، کیوں کہ شعر کے الفاظ کچھ نہ کہہ رہے ہیں۔
 توجیہ کچھ اور سبے خود موہانی کہتے ہیں کہ معشوق کے آنے پر ساری کلفتیں مٹیں، شرم
 ہجر بھولے، لیکن اب شفق آوردہ پر نظر پڑنے سے یاد آگیا کہ جدائی کے زمانے میں یہ
 کو دیکھ کر گلتا تھا کہ باغ پر آگ برسی رہی ہے۔ لیکن شعر میں "تساقف تساقف" کہا جا رہا ہے
 کہ "فرقت میں تری آتش برستی تھی" یہ نہیں کہا جا رہا ہے کہ "گلتا تھا فرقت میں تری
 آتش برستی تھی" یعنی آتش کا برسنا، واقعہ تھا، محض متصور نہیں تھا۔ ہاں یہ بات
 ضرور ہے کہ "اب" کی توجیہ یوں ہو گئی کہ "اب" سے مراد وہ وقت ہے جب معشوق
 سے ملاقات ہو گئی ہے۔

بے خود موہانی کی توجیہ دو آگے بڑھاتے ہوئے اس شعر کو یوں دیکھ کر کیا جاسکتا
 ہے کہ انسانی ذہن کی دو بہت بڑی قوتیں لسانی اور حافظہ ہیں۔ لسانی سے مراد یہ ہے
 کہ انسانی ذہن میں یہ طاقت ہوتی ہے کہ وہ گزشتہ مصیبتوں کے نقوش کو محو کر دیتا ہے۔
 اور حافظے سے مراد ہے، اسلاک خیال، اس کی قوت جس کے ذریعہ
 ایک چیز کے حوالے سے دوسری چیز یاد آجاتی ہے۔ یہ شعر بھی غالب کے ان غیر معمولی اشعار
 میں ہے جن میں انھوں نے اپنے وجدانی علم کو کام میں لے کر یہ مسائل نظم کر دیے ہیں
 جن کا علم اس زمانے میں لوگوں کو نہ تھا۔

محبوب کی فرقت میں گھلتاں پر آگ برستی معلوم ہوتی تھی۔ فراق کا لمحہ گذرا
 تو یہ باتیں محو ہو گئیں۔ پھر بہت دن کے بعد اب شفق آوردہ پر نظر پڑی، یعنی موسم بہار
 آیا، وہی موسم بہار جو ایک بار پہلے فراق کے زمانے میں گذرا تھا۔ وصال کے لمحات نے

فراق کا کرب زائل کر دیا تھا۔ اب جو ابر شفق آلود دیکھا تو انسلاک خیال نے فراق کے لمحات کی یاد تازہ کر دی۔ اس طرح یہ بھی ثابت ہوا کہ عاشق کے دل پر جو زخم لگتے ہیں وہ واقعی مندمل نہیں ہوتے، کیوں کہ حافظہ انھیں تازہ کرتا رہتا ہے۔

”ابر شفق آلودہ“ اور ”آتش“ میں دو مناسبتیں ہیں۔ ایک تو سرخی کی اور دوسری دھوئیں کی، جو آگ کے ساتھ ہوتا ہے۔ بادل دھوئیں کی طرح پھیلے ہوئے ہیں اور ان میں شفق کی سرخی شعلوں کی لپٹ کا سماں پیدا کر رہی ہے۔ ابر سے پانی برستا ہے۔ اس اعتبار سے دوسرے مصرعے میں آگ برستا بھی بر محل ہے۔

(۲۲)

بجز پرواز شوق ناز کیا باقی رہا ہوگا
قیامت اک ہوا اے تند ہے خاکِ شہیدان پر
زمانہ تحریر : ۱۸۳۱

اس غزل کے صوتی آہنگ کی طرف اشارہ میں کر چکا ہوں۔ میرا خیال ہے کہ غالب کی تمام غزلوں میں اس غزل کو ایک ممتاز مقام صرف اس کے آہنگ کی وجہ سے ملتا چاہیے۔ معنوی حیثیت سے اس کے اشعار میں زیادہ پیچیدگیاں نہیں ہیں، پھر بھی شعر زیر بحث کی طرح ایک دوا ایسے بھی ہیں جن پر سیر حاصل بحث کے باوجود ان کے معنی میں کچھ اسرار بچ رہتا ہے۔

اس شعر کا ایک غیر معمولی مفہوم یہ ہے کہ عشاق جل کر، یا آوارہ گردی کے باعث خاک ہو چکے ہیں۔ ہوا اے تند چلی تو اس خاک کو اڑائے گئی، یعنی اس خاک پر قیامت کا انتشار برپا کر گئی۔ اس خاک میں شوق ناز کی پرواز کے سوا باقی ہی کیا رہا ہوگا؟ اسے منتشر کر کے ہوا اے تند کو بھلا کیا ملا ہوگا؟ ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ خاک تو ذرہ ذرہ ہو کر غبار کی شکل میں ہوا اے تند کے باعث اڑ گئی، اب وہاں شوق ناز کی پرواز کے سوا کیا بچا ہوگا؟ پہلے تو خاک بھی تھی، لیکن خاک کو ہوانے تتر بتر کر دیا۔ اب شہیدوں کی نشانی صرف پرواز شوق ناز ہے، تو غیر مرنی شے ہے۔

لیکن ابھی کئی مسئلے باقی ہیں۔ دوسرے مصرعے میں فاعل کیا ہے؟ قیامت یا ہوا اے تند؟ اگر "قیامت" کو فاعل فرض کیا جائے تو معنی یہ نکلتے ہیں کہ قیامت کی حیثیت صرف ایک ہوا اے تند کی سی ہے جس نے شہیدوں کی خاک کو منتشر کر دیا۔ گویا قیامت، جو عام

کے سامنے صرف پوائے زندگی ہے۔

شعر زیر بحث، کو غالب کے مندرجہ ذیل شعر کے ساتھ پڑھیے،

دوبالا ہو جاتا ہے۔

کف خاکیم از ما بر نہ خیزد جز غباراں ما

فزون از مصرعے بود قیامت خاکساراں را

(۲۳)

ہر چہت دسبک دست ہوئے بت شکنی میں
ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہے سنگ گراں اور
زمانہ تحریر : ۱۸۵۲

اس شعر کے معنی مالی نے یہ لکھے ہیں (اور غالباً ہر شارح نے ان سے اتفاق کیا ہے) کہ سارا زور لفظ ”ہم“ پر ہے۔ ہستی انسان خود ایک بڑا سدا راہ ہے، اس سے بڑا بت کوئی نہیں۔ پتھر کے بت اگر توڑ بھی دیے جائیں تو کیا حاصل، جب کہ خودی کا بت موجود ہے۔ خود کو توڑے بغیر معرفت حق حاصل نہیں ہو سکتی۔

یہ معنی بہت خوب ہیں۔ لیکن ”ہم“ ہی پر زور دیتے ہوئے ایک لطیف معنی اور براآمد ہوتے ہیں کہ ہماری ہستی فی نفسہ سدا راہ کا تقاضا کرتی ہے، بلکہ راہ کی رکاوٹوں کو اپنی طرف کھینچتی رہتی ہے۔ کچھ بت توڑ بھی دیئے تو کیا ہوا؟ ہم تو موجود ہیں، اور جب تک ہم ہیں، ابھی اور سنگ گراں راستہ روکنے کے لیے کھڑے ہوتے رہیں گے یعنی مالی کی تشریح کے اعتبار سے شعر کا مضمون یہ ہے کہ درجہ فنا کیوں کر حاصل ہو؟ اور موجود تشریح کی رو سے مضمون یہ ہے کہ انسان من الخطار ہے۔ جب تک انسان ہے سدا راہ حق کی رکاوٹوں کو اپنی طرف کھینچتا رہے گا۔ انسان اصلاً مذنب ہے اس کا وجود ہی اس بات کا ضامن ہے کہ اس کی راہ ترقی مسدود رہے۔

(۲۴)

نہ ہو بہ ہرزہ بیاباں نور و وہم و جود
ہنوز تیرے تصور میں ہے نشیب و فراز
زمانہ تحریر: ۱۸۴۱

اس شعر کی شرح میں تقریباً سب لوگوں نے دھاندلی کی ہے۔ بے خود موہانی نے بھی لفظ ”وجود“ سے دھوکا کھا کر اس شعر کا معنوں و وحدۃ الوجود بیان کیا ہے۔ لیکن لفظ ”وہم“ انہیں کھٹکا ضرور تھا۔ اسی لیے انہوں نے اپنی شرح لکھ کر آخر میں ”وہم و جود“ پر نوٹ دیا ہے کہ ”وہم و جود اس اعتبار سے کہا ہے کہ وہ خدا کے سوا سب کے وجود کو ہیچ سمجھتا ہے۔“ لیکن اس مفہوم کو شعر سے کوئی علاقہ نہیں۔ غلام رسول مہر ”وہم و جود“ سے ”وجود“ کے سلسلے میں وہم و گمان کی خاک چھاننا“ مراد لیتے ہیں۔ حالانکہ شعر میں صاف کہا گیا ہے کہ تو وہم و جود کے بیابان میں فضول سفر مت کر۔ یعنی بیابان کا تعلق وہم و جود سے ہے وہم و گمان سے نہیں۔ اور وہ کی طرح مولانا مہر بھی مراتب و جود کے تعین و تلاش کو جن میں سب سے بلند و جوب ہے اور سب سے پست امکان، ”نشیب و فراز“ سے تعبیر کرتے ہیں، لیکن یہ اس وقت ضروری ہوتا جب ”وجود“ کے معنی ”وحدۃ الوجود“ ہوتے۔ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ لہذا یہ تمام اقوال غلط ہیں کہ ابھی تیرے تصور میں نقص ہے، کیوں کہ تو مراتب و جود کے چکر میں گرفتار ہے بلکہ تو ماسویٰ اللہ میں پھنسا ہوا ہے ابھی تو وحدۃ الوجود کو سمجھنے کے لائق نہیں ہوا ہے۔

اس شعر کے تفہیم کے سلسلے میں پہلی کلیدی بات یہ ہے کہ ”وجود“ کو ”وحدت الوجود“ نہ فرض کیا جائے۔ دوسری بات یہ کہ لفظ ”وہم“ کو مناسب اہمیت دی جائے شعر میں

صاف کہا گیا ہے کہ تو "وہم وجود" کے بیاباں میں فضول سفر نہ کر۔ ابھی تو نشیب و فراز میں گرفتار ہے۔ "وہم وجود" سے مراد وہ منزل ہے جب ہم اپنے اور اشیاء عالم کے وجود میں شک کرنے لگتے ہیں۔ یا اس وہم میں مبتلا ہو جاتے ہیں کہ ہمارا یا ظواہر کا بھی کوئی وجود ہے۔ یہ دونوں صورتیں ایک ہی مقام کی واردات ہو سکتی ہیں، جیسا کہ حضرت شاہ وارت حسن کا شعر ہے۔

من کیستم، من کیستم، من کیستم

من نیستم، من نیستم، من نیستم

اپنے وجود پر شک کرنا، یا اپنے اوپر وجود کا شک کرنا "وہم وجود" ہے۔ "نشیب و فراز" سے ہم راست فکری کا فقدان، مصلحت کوشی، او پنج پنجہ دیکھ کر چلنے کی خصلت یعنی دنیا داری، استیاء کو ان کی حقیقت کے بجائے ان کی مقدار سے ناپنے کی عادت مراد لے سکتے ہیں۔ اب شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ تو اپنے وجود کے بارے میں وہم کی منزل پر ابھی تک نہیں پہنچا ہے۔ ابھی تو راستے کے خوف و خطر میں گرفتار ہے۔ ابھی تو مبتدی ہے، منتہی کا درجہ پانے کی سعی نہ کر۔

۱۲۵

دوست سخی کرم دیچ کر سہ - اسرار ہاک

گزرے ہے آبد پائے سہ - بار ہمنو

زمانہ تحریر: ۱۸۱۶

اس شعر کا، اہلہ - سامعہ پر یوں بیان کیا جاتا ہے: گروہ برگہ بار زمین کو سہ -
 کرنے کے لیے غولیل سہ - اور اہلہ - اس کی وسعت، دیکھو کہ
 وہ کچھ بھی زمین کو - سہ - اس کی وسعت، دیکھو کہ
 سے دست کشش نہیں - اس کے لیے اس کی وسعت، دیکھو کہ
 بھر بھی سخی رہتا ہے، یہاں تو اہلہ - اس میں منطقی غلطی ہے کہ یہ جاتا ہے کہ
 چونکہ پانی برساتا ہے، اس لیے اہلہ - اس کے لیے اہلہ - اس کے لیے اہلہ -
 پڑ جاتا ہے، اس لیے اہلہ - اس کے لیے اہلہ - اس کے لیے اہلہ -
 کہیں کہ اہلہ - اس کے لیے اہلہ - اس کے لیے اہلہ -
 نہیں کہہ سکتے۔ دوسری بات یہ کہ اہلہ - اس کے لیے اہلہ -
 انجام دینے کے لئے دور دور کا سفر کیا ہے۔ یعنی اہلہ - اس کے لیے اہلہ -
 نہیں ہے۔ یا تو ہم یہ کہہ لیں کہ اہلہ - اس کے لیے اہلہ -
 جو تباہت ہے اسے میں ادھر واضح کر چکا ہوں۔ اہلہ - اس کے لیے اہلہ -
 کے لئے لمبا سفر کیا ہے، اس کے لیے اہلہ - اس کے لیے اہلہ -
 اصل میں اس شعر کی معنی شناسی میں منشی یوں ہوئی ہے کہ "اگر گہر بار"
 کو مرکب سمجھ لیا گیا ہے۔ اضافت دراصل یہاں ہے نہیں "اگر گہر بار" کو بے اضافت پڑھیے

تو معنی یہ نکلتے ہیں کہ باوجود آبلہ پانی ابر اس قدر کریم ہے کہ گہر بار گذرتا ہے یعنی ابر سے برسنے والے بارش کے قطرے مثل گوہر ہیں۔ اور ظاہر ہے کہ یہ استعارہ بھی بالکل صحیح ہے۔ دور دور تک سفر کرنے کے باعث ابر کے پاؤں میں چھالے پڑ جاتے ہیں، لیکن پھر بھی وہ گہر باری بند نہیں کرتا۔ اب شعر میں استعارہ در استعارہ ہو گیا۔ ایک تو عام استعارہ کہ ابر کو گوہر بار کہتے ہیں، اور دوسرا مخصوص استعارہ کہ بادل سے برسنے والی بوندیں گوہر ہیں۔ اس تخصیص سے یہ فائدہ بھی ہوا کہ چھالے میں بھرے ہوئے پانی کو قطرہ باران سے تشبیہ دینے کی ضرورت نہیں پڑی۔

اب سوال یہ رہتا ہے کہ ابر کو آبلہ پاکیوں کہا؟ اس کی کئی وجہیں ممکن ہیں۔ بارش سے جو حبل بادل زمین کی طرف جھکے ہوئے اور مدور شکل کے نظر آتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ بادل کا جو حصہ ہمیں نظر آتا ہے وہ اس کا نچلا حصہ ہے، لہذا وہ آبلوں بھرے پاؤں سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ بادل چوں کہ دور سے آتے ہیں، اس لئے انہیں آبلہ پا فرض کیا جاسکتا ہے۔

(۲۶)

یک قلم کاغذ آتش زدہ ہے صفحہ دشت
نقش پامیں ہے تب گرمی رفتار ہنوز
زمانہ تحریر: ۱۸۱۶ء

سب سے پہلے مراعات الفطیر پر غور کیجیے۔ الفاظ اس قدر بامعنی ہیں کہ پہلی نظر میں دھیان ادھر مشتعل نہیں ہوتا: قلم، کاغذ، صفحہ، نقش۔ اب معنی کو دیکھیے۔ عام طور پر اسے عاشق کی گرم رفتاری کی تصویر کہا جاتا ہے، لیکن یہ مضمون معشوق کی گرم رفتاری کا بھی ہو سکتا ہے، خاص کر ایسا معشوق جو اپنے عاشق کو تلاش کرنے نکلا ہو، یا جو عاشق سے دور ہو کر جا رہا ہو۔ نکتہ اس امر میں ہے کہ عام طور پر کہا گیا ہے کہ نقش پامیں گرمی رفتار کا اثر اس قدر باقی ہے کہ سارا دشت پڑا جل رہا ہے۔ لیکن اگر ایسا ہے تو ”کاغذ آتش زدہ“ کی ضرورت سمجھ میں نہیں آتی۔ معنی دراصل یہ ہیں کہ سارا دشت نہیں جل رہا ہے، بلکہ صرف وہ جگہ جل گئی ہے جہاں قدم پڑا ہے اس طرح دشت جلتے ہوئے کاغذ کا نقشہ پیش کر رہا ہے۔ کاغذ جب جلتا ہے تو سارا ایک وقت نہیں جلتا، بلکہ جگہ جگہ اس پر روشن نقطے نمودار ہو جاتے ہیں۔ نو عمر غالب نے اسی زمانے کی ایک غزل میں یہ سپیکر اور بھی حسن کے ساتھ باندھا تھا۔

برنگ کاغذ آتش زدہ نیرنگ بے تاب

ہزار آئینہ دل باندھے بال یک پقیدن پر

غالب کے شعر کو وحشی یزدی کے مندرجہ ذیل شعر کے سامنے رکھیے۔ صاف کھل جاتا

ہے کہ غالب کا تخیل تیز تر تھا۔ وحشی نے صرف سوزندگی کا ذکر کیا ہے۔ لیکن دلیل نہیں دی ہے۔

غالب نے نقش اور کاغذ آتش زدہ کا محاکاتی استعارہ دے کر معنی کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا ہے۔
 بال وحشی کے یہاں انشائیہ انداز خوب سے ہے

کہ گزر کرد ازین راہ بہ شوخی وحشی
 نبض جادہ تپد و سینہ صحرای گرم است

وحشی نے استفہام کے ذریعہ معنی کی کئی تہیں چھولی ہیں۔ (۱) استعجاب (۲) تمسّس
 (۳) تمسّین۔ پھر اس پر طرہ یہ کہ اس رہ نور کی شخصیت پوری طرح نہیں واضح ہوئی، کہ نبض جادہ
 اور سینہ صحرای گرمی رشک کی بنا پر ہے یا رہ نور کی تیز رفتاری کی بنا پر۔ یہ سب باتیں تو ہیں، لیکن
 غالب کا استعارہ ان سب پر بھاری ہے۔

(۲۷)

تو اور آرائش خم کا کل میں اور اندیشہ ہائے دور دراز نمائندہ تحریر: ۱۸۲۱

بظاہر یہ شعر بہت سادہ ہے، لیکن اسے غالب کے مبہم ترین اشعار میں شمار کرنا چاہیے۔ کیوں کہ ہزار تجزیے کے باوجود اس کے تمام رموز واضح نہیں ہوتے۔ پھر بھی، انا کہتا جا سکتا ہے کہ مروج تشریحات شعر کے ساتھ انصاف نہیں کرتیں۔

سب سے پہلے تو "کا کل" اور "دور دراز" کی مناسبت کی طرف اشارہ کرنا لازمی ہے۔ جو غالب کسی شارح نے نہیں کیا ہے۔ اب ظاہری مفہوم کو لے لیتے: تو خم کا کل کی آرائش میں مصروف ہے اور میں اندیشہ ہائے دور دراز میں مبتلا ہوں۔ شارحین نے سوال کیا ہے کہ اندیشہ ہائے دور دراز کیا ہیں؟ لیکن اس مسئلے کو حل کرنے کے لیے مصرع اولیٰ میں بیان کردہ صورتِ دل پر غور کرنا ضروری ہے۔ عاشق محبوب کو خم کا کل کی آرائش میں مصروف دیکھتا ہے۔ گویا اسے اس حد تک قرب تو نصیب ہے کہ وہ محبوب کے بناؤ سنگار کا مشاہدہ کر سکتا ہے۔ عام عاشقوں کے سامنے تو محبوب پوری طرح بن سنور کر ہی آتا ہے، لہذا شاہد اور مشہود میں وہ عام رشتہ نہیں ہے جو کسی معمولی عاشق اور مطلوب میں ہوتا ہے۔ بہت ممکن ہے یہ رشتہ وصل کی صورت اختیار کر چکا ہو اور یہ شعر شب وصل کی صبح کا منظر پیش کرتا ہو۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ متکلم محض تصور کر رہا ہے۔ اب مصرع اولیٰ کی صورت حال تو اصلی ہے اور مصرع ثانی کی صورت حال خیالی، یعنی عاشق تنہا ہے اور اندیشہ ہائے

دور دراز ہیں۔ عاشق سوچتا ہے کہ میں تو دور دراز کے اندیشوں میں ہوں، اور تو حسب معمول، بننے سنورنے کا سامان کر رہا ہوگا۔ میں وقف اندیشہ وادہام ہوں، اور تو وقت تزئین و آرائش، جیسا کہ ۱۸۲۱ء کی ایک غزل میں خود غالب نے کہا ہے ۹

شکوہ سنج رشک ہم دیگر نہ ہونا چاہیے
میرا زال و مونس اور آئینہ تیرا آشنا

ایک صورت اور بھی ہے، محبوب عام طور پر بننے سنورنے کا قائل نہیں ہے، بلکہ حسن فطری میں یقین رکھتا ہے۔ اچانک عاشق کو خبر چلتی ہے، یا وہ دیکھتا ہے کہ محبوب آرائش کا کل میں مصروف ہے۔ اب لفظ ”تو“ پر خاص زور ہے۔ یہ تو ہے جو آرائش غم کا کل میں محو ہے! عجیب دور دراز کے خوف آرہے ہیں کہ آج کیا بات ہے جو تو اس غیر عادی شغل میں مصروف ہے؟ شاید کسی طالب خاص کا سامنا کرنا ہے جس کے لیے یہ اہتمام ہے۔ سب سے زیادہ معنوی امکانات یہ فرض کرنے میں ہیں کہ عاشق اور معشوق میں کوئی خاص رشتہ ہے جس کی بنا پر وہ محبوب کو اس کے نجی لمحات میں دیکھ سکتا ہے۔ اگر ”اندیشہ“ بمعنی ”سوچ“ یا ”خیال“ لیا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ شرابیک محبوب طرح کی منقسم ثنویت کو پیش کرتا ہے۔ محبوب بن سنور رہا ہے اور عاشق دور دراز کے خیالوں میں گم ہے۔ گویا اسے اس منظر میں کچھ دلچسپی ہی نہیں بننے سنورنے کا منظر تو ایسا ہوتا ہے کہ اس میں ان لوگوں کو بھی دلچسپی ہوتی ہے جو معشوق کی موجودگی سے مانوس ہو چکے ہوتے ہیں۔ اگر دل میں محبت ہو تو معشوق کی آرائش سے بڑھ کر دل رُبا منظر کم ہی ہوں گے۔ اور شعر میں یہ کہا جا رہا ہے کہ تو غم کا کل کی آرائش میں گم ہے اور میں دور دراز کے اندیشوں میں محو ہوں۔ لہذا یہ صورت حال کچھ ایسی ہے کہ عاشق کو محبوب میں نہیں، بلکہ اپنے خیالات میں انہماک ہے۔ اس طرح یہ شعر وصل میں شوق کے زوال کی علامت بن جاتا ہے۔ یا اگر شوق کا زوال نہیں ہے تو کسی قسم کی ذہنی الجھن ضرور ہے جو عاشق کو ایسے لمحے میں بھی معشوق کی طرف متوجہ نہیں ہونے دیتی۔ ممکن ہے یہ وہ بے دلی ہو جو نازل مقصود کو پالینے کے بعد بیدا ہوتی ہے۔

اگر ”اندیشہ“ بمعنی ”خوف“ لیا جائے تو امکانات کی ایک اور وسیع دنیا دکھائی دیتی ہے۔

(۱) عاشق کو یہ خوف ہے کہ زلف سیاہ کل سفید ہو جائے گی۔ آج کا حسن اسے کل کی بد صورتی کی یاد دلاتا ہے۔

(۲) اسے یہ بھی خوف ہے کہ اس وقت اس کے اپنے تاثرات کیا ہوں گے جب یہ بھرپور زندگی آگیاں جوانی ڈھیلے ڈھالے بڑھاپے میں بدل جائے گی۔

(۳) اسے خیال آتا ہے کہ اس قدر مکمل حسن بھی موت سے آزاد نہیں ہے۔ اسے خوف ہے کہ موت اسے بھی چھین لے گی اور اس حسن کا کچھ لحاظ نہ کرے گی۔

(۴) بقول حسرت موہانی، اسے یہ خیال ہے کہ معشوق کو میری وفا پر بھروسہ نہیں ہے اسی لئے وہ بن سنور کر مجھے اپنے حسن کے دام ترزویر میں گرفتار رکھنا چاہتا ہے۔

(۵) اسے یہ خوف ہے کہ اس سجاوٹ اور بناؤ کے ساتھ معشوق کو دوسروں نے دیکھا تو اس پر عاشق ہو جائیں گے، بلکہ کیا عجب کہ جان دے دیں۔

(۶) وہ ڈرتا ہے کہ معشوق اپنے ہی اور پر عاشق نہ ہو جائے۔

(۷) اسے خوف ہے کہ اتنا بناؤ سنگار کسی نئے عاشق کے لیے ہو رہا ہے۔

(۸) اسے خوف ہے کہ زندگی کا کوئی اعتبار نہیں، ہم لوگ اپنے اپنے کام میں منہمک ہیں، موت کو بھول گئے ہیں، حالانکہ زمیں کھا گئی آسمان کیسے کیسے۔

(۹) خوف یہ ہے کہ جو معشوق بناؤ سنگار سے اس درجہ شغف رکھتا ہو وہ مجھ سے وفائے کرے گا۔ اس کی دلچسپی اپنے میں ہے نہ کہ مجھ میں۔

لہذا ”اندیشہ“ بمعنی ”سوچ“ اور ”اندیشہ“ بمعنی ”خوف“ کی روشنی میں اوپر پہلے مصرعے کی صورت حال کو ذہن نشین کرنے کے بعد شعر غیر معمولی پیچیدگی کا حامل ہو جاتا ہے۔

(۲۸)

لاف تمکین فریب سادہ دلی
ہم ہیں اور رازِ ہلے سینہ گزار
زمانہ تحریر: ۱۸۲۱

ولیم ایچسن نے اپنی کتاب ”ابہام کی سات قسمیں“ میں علامات اوقاف کی غیر قطعیت کے پیدا کردہ ابہام کا ذکر کیا ہے۔ ہمارے شاعری میں چونکہ اصلاً علامات اوقاف استعمال نہیں ہوتی تھیں، اس لیے یہاں ابہام کے امکانات اور بھی زیادہ ہیں۔ علامات کے نہ ہونے کی وجہ سے ایک ہی شعر کی متعدد قرائتیں ممکن ہو سکتی ہیں۔ غالب کے یہاں چونکہ پیچیدگی عام اردو شعرا کے مقابلے میں بہت زیادہ ہے، اس لیے ان کے کلام میں یہ صورت بہت نظر آتی ہے کہ مختلف علامات اوقاف استعمال ہوں تو معنی بدل جاتے ہیں۔ بعض اوقات معنی کی تبدیلی اتنی شدید ہوتی ہے کہ ایک ہی شعر کی مضامین کا حامل ٹھہر سکتا ہے۔ ہمارے یہاں ترتیب متن کے نئے اصولوں کے تحت بعض لوگ شعر میں اوقاف لگانا ضروری سمجھتے ہیں کلاسیکی شاعری کی حد تک میں اس طریق کار کو نقصان دہ اور غلط سمجھتا ہوں۔ اوقاف لگانے سے یہ آسانی تو ہوتی ہے کہ شعر کو پڑھنے میں تھوڑی سی مدد ملتی ہے، لیکن اوقاف شعر کی قرات میں مغل بھی ہوتے ہیں اور شعر کے معنی کو تو یقیناً محدود کر دیتے ہیں۔ یہ صورت اس وقت خاص کر کے نقصان دہ ہوتی ہے، جب شعر بننا ہر سادہ ہو۔ مثلاً مندرجہ ذیل قرائتیں دیکھیے۔ یہ سب ممکن اور درست ہیں۔ اگر اوقاف نہ ہوں تو وہ سب معنی ممکن ہوں گے جو مختلف اوقاف کی بنا پر الگ الگ قائم ہوں گے۔

درد منت کش دوا نہ ہوا میں نہ اچھا ہوا، بُرا نہ ہوا

درد منت کش دوا نہ ہوا میں نہ اچھا ہوا ، بُرا نہ ہوا
 درد منت کش دوا ہے نہ ہوا میں نہ اچھا ہوا ؟ بُرا نہ ہوا
 درد منت کش دوا نہ ہوا میں نہ اچھا ہوا۔ (بُرا نہ ہوا)
 شعر زیر بحث کے مصرع ادنیٰ میں یہ صورت حال انتہائی منزل پر ہے۔ اس کی کم سے
 کم مندرجہ ذیل قراءتیں ممکن ہیں :

(۱) لاف ، تمکیں ، فریب ، سادہ دلی

(۲) لاف تمکیں ، فریب ، سادہ دلی

(۳) لاف تمکیں ، فریب سادہ دلی

(۴) لاف ، تمکیں ، فریب سادہ دلی

(۵) لاف ، تمکیں ، فریب سادہ دلی

(۶) لاف تمکیں ، فریب سادہ دلی

(۷) لاف تمکیں ، فریب سادہ دلی

(۸) لاف تمکیں ، فریب ، سادہ دلی

لیکن عجب لطف یہ ہے کہ اتنی بہت سی امکانی قراءتوں کے باوجود دونوں مصرعوں کا ربط
 بیک نظر ظاہر نہیں ہوتا۔ ہر قراءت غور و فکر کا تقاضا کرتی ہے، اگرچہ بظاہر شعر میں کوئی اشکال
 نہیں۔ ان قراءتوں پر الگ الگ غور کیجیے۔ دوسرے مصرعے کا مفہوم واضح ہے : ہمارا سینہ
 رازوں سے بھرا ہوا ہے جو اس قدر جاں کاہ ہیں کہ، سینے کو پگھلائے دے رہے ہیں۔ اب مندرجہ
 بالا آٹھ قراءتوں کے اعتبار سے شعر کا مطلب حسب ذیل ہوگا :

(۱) پر غرور دعویٰ بھی ہے ، وقار و ضبط بھی ، فریب بھی ہے ، سادہ دلی بھی۔ یہ سب

چیزیں موجود ہیں لیکن ہمارے دل میں ان کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ ہمارا دل تو سینہ گداز اسرار
 کا گنجینہ ہے۔ (سینہ کہ تھا دقینہ گہرا ہے راز کا۔ یہ غزل ۱۸۲۱ اور ۱۸۲۶ کے درمیان کی

ہے ، اغلب ہے کہ شعر زیر بحث دلی غزل کے کچھ ہی قبل یا بعد کی ہو۔)

(۲) ہماری سادہ دلی دراصل ہمارے وقار و ضبط کو فریب دینے والا جھوٹا دعویٰ

ہے۔ ورنہ ہمارا دل تو سینہ گداز رازوں سے بھرا پڑا ہے، اس میں سادہ دلی کی گنجائش کہاں؟

(۳) ہم نے صبر و ضبط و وقار کا دعویٰ تو کیا ہے، لیکن دراصل یہ ہماری سادہ دلی ہے جس کی بنا پر ہم ضبط کے فریب میں مبتلا ہیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ ہمارا دل سینہ گداز رازوں سے پگھلا جا رہا ہے۔

(۴) ہمارا دعویٰ تو یہ ہے کہ ہم ایسی سادہ دلی رکھتے ہیں جو ہوش و ضبط کا فریب دیتی ہے، یعنی ہماری سادہ دلی کی بنا پر لوگوں کو یہ دھوکا ہے کہ ہم بڑے صبر و ضبط والے ہیں اصل یہ ہے کہ ہمارا دل سینہ گداز اسرار سے بھرا پڑا ہے۔

(۵) ہماری پرغور شیخی دراصل ہماری سادہ دلی کو وقار و ضبط کا فریب دے رہی ہے۔ ورنہ اصلیت تو یہ ہے کہ ہم ہیں اور راز ہائے سینہ گداز۔

(۶) اے تمکیں فریب دعوئے سادہ دلی، سچ تو یہ ہے کہ ہمارا دل سینہ گداز رازوں سے بھرا پڑا ہے۔ ہم سادہ دل کہاں ہیں؟ یہ تو محض دعویٰ ہی دعویٰ ہے۔

(۷) ہمارا ضبط و وقار صرف جھوٹا دعویٰ ہے۔ ہماری سادہ دلی صرف فریب ہے۔ دونوں طرح ہم جھوٹے ہیں۔ اصل تو یہ ہے کہ ہم ہیں اور راز ہائے سینہ گداز۔

(۸) اے سادہ دلی، تو ایسا دعویٰ ہے جو وقار کا فریب دیتا ہے۔ لیکن ہمیں سادہ دلی ہے نہ وقار۔ ہم تو سینہ گداز رازوں سے بھرے پڑے ہیں۔

ان سب تشریحات کے باوجود یہ سواہل (جس پر کسی شارح کی نظر نہیں گئی ہے) برقرار رہتا ہے کہ وہ کون سے راز ہیں جو سینہ گداز ہیں؟ اگر صرف راز عشق مراد ہے، تو ”راز ہا“ کیوں کہا؟ میرا خیال ہے کہ یہ شرع شقیہ نہیں، بلکہ مفکرانہ ہے۔ اس میں جن رازوں کا ذکر ہے وہ اسرار کائنات ہیں جن کے بوجھ سے پہاڑوں کا زہرہ آب ہوتا ہے (جیسا کہ قرآن میں ارشاد باری ہے) اور جنہیں عارف ہی سہاڑ سکتا ہے۔ ہم چاہے سادہ دلی کے فریب میں مبتلا ہوں یا ضبط و ہوش کے، حقیقت یہ ہے کہ جو اسرار ہمارے دل میں دفن ہیں وہ ہمارے سینے کو پگھلائے دیتے ہیں۔ ان کو سہنا

آسان نہیں۔

مندرجہ بالا معنی کو تقویت غالب کے اس شعر سے بھی ملتی ہے جس کا حوالہ
میں نے اوپر دیا ہے۔

تار و ج کاوش غم ہیراں ہوا اسد
سینہ کہ تھا د فینہ گہر ہاے راز کا

(۲۹)

کرے صرف برائیاں شعلہ قصہ تمام
بظرف اہل فنا ہے فنا خوانی شمع
زمانہ تحریر: ۱۸۱۶

شارحین کو "فنا خوانی" کی تشریح میں بڑی مشکل ہوئی ہے۔ شمع کو کس طرح فنا خوان فرض کیا جاسکتا ہے؟ شمع کس کا فنا ہے؟ شارحین یوں کہتے ہیں:

(۱) شعلے کا اشارہ پاتے ہی شمع اپنی زندگی ختم کر لیتی ہے۔ اہل فنا خود کو شعلہ عشق حقیقی میں جلا کر خاک کر ڈالتے ہیں۔ شمع بھی ایسا ہی کرتی ہے، گویا وہ اہل فنا کی طرح فنا خوان ہے۔ (۲) شعلے کے اشارے پر شمع اپنی زندگی ختم کر لیتی ہے۔ اہل فنا بھی اشاروں میں باتیں کرتے ہیں۔ فنا خوانی کچھ نہیں ہے سوائے عشق و ذکر الہی کے۔ شمع بھی اہل اللہ یعنی اہل فنا کی طرح شعلے کے اشارے کی پابند ہے۔ (۳) شمع اپنی زندگی کا فنا اہل فنا کی طرح کہتی ہے۔ اہل فنا کی زندگی بس یہی ہے کہ وہ اپنے دلوں میں شعلہ عشق روشن رکھتے ہیں۔

ان تشریحات میں دو بڑے سقم ہیں۔ (۱) یہ بات بے معنی ہے کہ شعلے کا اشارہ پا کر شمع اپنی زندگی ختم کر لیتی ہے۔ شعلے کے اشارے کا تصور ہی مہمل ہے۔ شمع سے الگ شعلے کا کوئی وجود نہیں، لہذا شعلے کے اشارے پر شمع کی زندگی ختم ہو جانا کوئی معنی نہیں رکھتا۔ دوسرا عیب یہ ہے کہ "فنا خوانی" کا مفہوم واضح نہیں ہوتا۔ پہلے مصرعے میں "کرے" ہے قصہ تمام کا مطلب "زندگی ختم کرنا" یا "جل بجھنا" لیا گیا ہے۔ اگر ایسا ہے تو فنا خوانی چہ معنی دارد؟ تیسری تفہیم زیادہ قرین قیاس ہے، لیکن اس میں مصرع اولیٰ کا مفہوم

تقریباً پورا نظر انداز ہو جاتا ہے۔

سب سے پہلے لفظ ”ایما“ پر غور کیجیے۔ تمام شراح نے ”ایما“ بمعنی ”اشارہ“ لیا ہے اور ”اشارہ“ سے وہ مفہوم مراد لیا ہے جو suggest یا hint کا ہے مثلاً ہم کہیں: ”وہ شخص اشاروں میں بات کرتا ہے“ یا ”میں نے یہ کام اس کے اشارے پر کیا“ لیکن ”ایما“ بمعنی hint یا suggest بھی ہے، یعنی ایسا اشارہ جو رمز یا علامت کا حکم رکھتا ہے۔ مثلاً ”سرخ روشنی اس بات کا اشارہ ہے کہ راستہ کھلا نہیں ہے“ اگر ”ایما“ کو اشارہ بمعنی hint لیا جائے تو بہت ہی لطیف معنی برآمد ہوتے ہیں جو ”فسانہ خوانی“ کو بھی واضح کر دیتے ہیں: ”قصہ تمام کرنا“ کے معنی ہیں ”بات پوری کرنا“۔ پہلے مصرعے کے معنی یہ ہوئے کہ شمع اپنی بات شعلے کے اشارے کے ذریعے پوری کرتی ہے۔ یعنی شمع اپنا مافی الضمیر شعلے کی علامت کے ذریعے ظاہر کرتی ہے۔ شمع کے سر پر شعلہ زبان کی شکل کا ہوتا ہے۔ شمع کی لو کو زبان سے تشبیہ دیتے ہیں، یعنی شمع اپنی بات کو شعلے کی زبان سے زبانی سے ظاہر کرتی ہے۔ شمع کا شعلہ علامت ہے سوزش اور فنا کی۔ اس طرح شعلے کی زبان حل سے شمع کہتی ہے کہ میں جل رہی ہوں، فنا ہو رہی ہوں۔ اس مضمون میں دوسرا لطف ہے۔ ایک تو یہ کہ شمع شعلے کی زبان استعمال کرتی ہے، شعلہ جو زبان کی شکل کا ہوتا ہے اور سوز کی علامت ہے۔ دوسری بات یہ کہ شمع کی بے زبانی ہی اس کی زبان ہے۔ زبان دونوں معنی میں ہے، یعنی ”گفتگو“ کے معنی میں بھی اور عضو بدن کے معنی میں بھی۔ یعنی استعارے کا استعارہ ہے، اور لغوی معنی بھی برعمل ہیں۔ اس طرح کا قول محال غالب اور میر کی خاص ادا ہے۔

اب یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ ”فسانہ خوانی“ کی کوئی مخصوص معنوی اہمیت نہیں ہے۔ یہ ”قصہ“ کے ضلع کا لفظ ہے۔ پہلے مصرعے میں ”قصہ تمام“ لکھ کر ”فسانہ خوانی“ کا ضلع استعمال کرنا غالب کے لیے ناگزیر تھا۔ یہ فن بھی غالب نے میر سے سیکھا تھا۔

افسانہ خواں کا لڑکا کیا کہیے دیدنی ہے

قصہ ہمارا اس کا یار و شنیدنی ہے

پردانہ مرثا ہے جل کر نہ کچھ کہا تو
 اے شمع یہ زباں تو ظالم بریدنی ہے
 آخری سوال یہ ہے کہ شمع کی زبان بے زبانی کو اہل فنا کی طرح کا کیوں کہا؟ اس کے
 تین جواب ممکن ہیں۔

(۱) اہل فنا اشاروں کے ذریعے بات کرتے ہیں۔ مولانا روم سے

خوش تر آن باشد کہ سر دلبراں

گفتہ آید در حدیث دیگران

(۲) اہل فنا خاموش رہتے ہیں، اپنے دل کا حال افشا نہیں کرتے۔ سعدی سے

ایں مدعیان در طلبش بے خبر اند

کاں را کہ خبر شد خبرش باز نیامد

یا جیسا کہ عربی میں ہے: من عرف لسانہ (جس نے پہچان لیا اس کی زبان گنگ ہو گئی)۔

(۳) اہل فنا کی بے زبانی ہی ان کی زبان ہوتی ہے۔ غالب سے

گداے طاقت تھریر ہے زباں تجھ سے

کہ خامشی کو ہے پسیرا یہ بیاں تجھ سے

ذرا غور کیجیے، انیس برس کا چھوٹا اور لفظ و معنی کا یہ درو بست، رعایت اور
 مناسبت کا یہ انتظام۔ یہ وہ سچائی اور گہرائی ہے جو اچھے اچھوں کو تا عمر نصیب نہیں ہوتی۔

(۳۰)

شورِ جولاں تھا کنارِ بحر پر کس کا کہ آج
گردِ ساحل ہے بہ زخمِ موجہ دریا نمک
زمانہ تحریر: ۱۸۴۱

شعر کا مفہوم بالکل صاف ہے۔ محبوب کی رفتار میں وہ تیزی اور روانی ہے کہ سمندر اپنی پرشوری اور روانی کے باوجود اس کے سامنے خود کو محبوب اور سود پاتا ہے۔ محبوب جب ٹوسن ناز پر سوار ساحل سمندر سے گزرا، اور ٹوسن کی تیز رفتاری سے جو گرد اڑی، اس نے گویا سمندر کے زخموں پر نمک چھڑکا۔ سمندر تو معشوق کی رفتار دیکھ کر رشک سے زخمی تھا ہی، مگر دئے زخموں پر نمک کا کام کیا۔ مفہوم کی اس وضاحت کے باوجود شعر میں چند در چند اہم نکات ہیں۔

(۱) اس شعر میں غالب نے اپنے ایک مرکزی موضوع، یعنی رفتار کو نہایت حسین انداز میں برتنا ہے۔

غالب کی فکر میں حرکت اور برق دشتی نہایت اہم مقام رکھتے ہیں۔ اس کا طبیعی اظہار ”رفتار“ کے طلسمی استعارے کے ذریعے جا بجا ہوا ہے۔ طلسمی اس لیے کہ رفتار دراصل دو جہتی تجربہ ہے۔ رفتار کو محسوس کرنے کے لیے اپنے سے باہر دیکھنے کی ضرورت ہے۔ جب کہ سکون (یعنی ٹھہرے ہوئے ہونے کی کیفیت) کو محسوس کرنے کے لیے اپنے سے باہر دیکھنا لازمی نہیں۔ رفتار پر از خود سکون کا گمان ہو سکتا ہے۔ لیکن سکون پر رفتار کا گمان اسی وقت ہو سکتا ہے جس وقت ساکن کے مقابل کوئی حرکت اضافی موجود ہو، اور اس حرکت کا ادراک کرنے کے وسائل بھی ہتیا ہوں۔ مثلاً ٹھہری ہوئی ریل گاڑی میں

بیٹھے ہوئے مسافر کو رفتار کا گمان اس وقت ہو سکتا ہے جب اس کے سامنے کوئی اور پل گاڑی حرکت میں ہو اور وہ اسے دیکھ بھی سکتا ہو۔ اس طرح رفتار سفر بھی ہے اور سکون بھی۔ غالب کی شاعری جس طلسم کو خلق کرتی ہے اس کی کلیدی سی ہے کہ اس کا عدم ہی اس کے وجود پر دال ہے۔ تماشا ہی خود تماشا ہی ہے۔ جلوہ نظر آتا ہے، لیکن جلوہ دراصل وجود اصلی کا القباس یا عکس ہے، لہذا بے وجود ہے اس نیرنگ کے اظہار کے لیے رفتار کے استعارے کی موزونیت اب ظاہر ہو گئی ہوگی۔ اسی لیے غالب کے غیر شعوری انتخاب نے انھیں رفتار، خاص کر تیزی رفتار، اور اس کے مناسبات انگریزاں، موج، گذرگاہ، موجہ رفتار، گرمی رفتار، گرد راہ، پرواز، وحشت وغیرہ کو بکثرت استعمال کرنے پر مجبور کیا۔

(۲) شعر زیر بحث میں رفتار کے لیے دریا سمندر کا استعارہ ڈھونڈا گیا ہے۔ سکت ترین سمندر یا دریا بھی برآں حرکت سے مملو ہوتا ہے۔

(۳) دریا، اسی وجہ سے وقت کی علامت ہے۔ لہذا شعر زیر بحث میں دریا کو نہ دریا وقت فرض کرتے ہوئے یہ مفہوم بھی خذ کر سکتے ہیں کہ محبوب کی تیز رفتاری کے سامنے دریاے وقت کی رفتار بھی ماند ہے۔

الفاظ کے لغوی معانی میں مندرجہ ذیل نکات پوشیدہ ہیں :

- (۱) دریا کتنا ہی تیز رفتار کیوں نہ ہو، گرد نہیں اڑتا۔ محبوب کی تیز رفتاری گرد اڑاتی ہے۔ اس وجہ سے دریا اور بھی رشک و حسد سے بھرگبات اور اڑتی ہوئی گرد اس کے زخم پر نمک کا کام کر رہی ہے۔ خیال رہے کہ مٹی کے عناصر ترکیبی میں نمک شامل ہے، (۲) محبوب کے حسن ملیح نے گرد ساحل میں نمک کے خواص پیدا کر دیئے ہیں۔
- (۳) سمندر کا پانی کھاری اس لیے ہے کہ اس میں توں معشوق کی اڑائی ہونی ممکن گرد شامل ہو گئی ہے۔

۴۔ شفاف پانی کی حرکت بہت زیادہ نمایاں نہیں ہوتی، لیکن اگر پانی پر کوئی چیز، حتیٰ کہ گرد کے ذرے بھی پڑ جائیں تو ان کی حرکت کے ذریعے پانی کی حرکت واضح ہو جاتی

ہے۔ اس کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ گرد کے ذروں نے پانی کو اور زیادہ متحرک کر دیا۔ حرکت علامت ہے اضطراب کی۔ اس طرح پانی پر پڑی ہوئی گرد نے دریا کو اور زیادہ مضطرب کر دیا، گویا زخم پر نمک چھڑک دیا۔

(۵) اس کے برعکس بھی ہو سکتا ہے۔ پانی پر مٹی پڑ جائے تو مٹی کے بوجھ سے پانی کی رفتار کم بھی ہو سکتی ہے۔ اگر پانی کی مقدار اور دھارے کی رفتار بہت زیادہ نہ ہو، گرد کے پانی پر بیٹھنے سے دریا سمندر کی رفتار کم ہو گئی، اور یہ باعث ہوا مزید جسد کا۔

(۶) پہلے مصرعے میں "کہ آج" کے فقرے سے یہ نتیجہ بھی نکالا جاسکتا ہے کہ دریا سمندر پہلے ہی سے زخمی تھا۔ آج محبوب ساحل سے گزرا تو محبوب کے توسن کی گرد نے دریا سمندر کے زخموں پر نمک کا کام کیا۔ اگر ایسا ہے تو سوال اٹھتا ہے کہ دریا سمندر پہلے ہی سے زخمی کیوں اور کیسے تھا؟ اس سوال کے کسی جواب ہو سکتے ہیں۔ مثلاً دریا متحرک ہوتا ہے حرکت علامت ہے اضطراب کی اور اضطراب علامت ہے زخمی ہونے کی۔ یا وہ اس لئے زخمی ہے کہ اپنی حرکت کا قیدی ہے۔

ہوتی زنجیر موت آب کو فرصت روانی کی

اس قید بے زنجیر کا نتیجہ دل شکستگی فرض کیا جاسکتا ہے اور دل شکستگی استعارہ زخم کا ہے۔ یا کہ دریا سمندر طویل مسافت کرتا ہے اس سے پہنچتا ہے، جہی زخمی ہے۔ وغیرہ۔ (۸) رعایات قابل غور ہیں: شعر (بمعنی غل، اور بمعنی نمک)؛ نملین جولان بمعنی گھوڑے کی دوڑ، حرکت، اور بمعنی پاؤں کی بیڑی، سمندر کی ٹیلیں، کھاری پن، زخم (جو مثل خندہ ہوتا ہے، اور خندہ نمکین ہوتا ہے) جولان بمعنی گھوڑے کی دوڑ، یہ گھوڑا طبیعی بھی ہو سکتا ہے اور توس ناز بھی۔ جولان بمعنی بیڑی، جو ایک طرح کی زنجیر ہوتی ہے، اور موجد، جسے زنجیر سے تشبیہ دیتے ہیں۔

(۹) آخری دو ارکان کے علاوہ اس شعر کے تمام ارکان وہیں ختم ہوتے،

ہیں جہاں لفظ ختم ہوتا ہے۔ یہ ایک قسم کی ترصیع ہے۔ غالب کے یہاں اس طرح کی ترصیع کی کثرت کی طرف شاید اثر لکھنوی نے سب سے پہلے اشارہ کیا تھا۔ غالب کے آہنگ کی انفرادیت میں اس خوبی کا بھی کچھ حصہ یقیناً ہے۔

(۳۱)

غیر کی منت نہ کہینچوں گاپے توفیر درد
زخم مثل خندہ قاتل ہے سرتا پانک
زمانہ تحریر : ۱۸۴۱ء

کچھ نسخوں میں ”توفیر“ کی جگہ ”توقیر“ لکھا ہوا ہے، لیکن صحیح ”توفیر“ ہی ہے، بمعنی ”اضافہ کردن“ اس شعر کی پہلی اہمیت تو یہ ہے کہ اس کے ذریعہ غالب کے ایک فارسی شعر پر روشنی پڑتی ہے جو بذات خود بہت مبہم ہے

حسن چہ کام دل دہ چوں طلب از حریف نیست
خست نگاہ گر جگر خستہ ز لب نمک نہ خواست

دوسرے مصرعے میں ”نگاہ“ کو فاعل اور ”جگر“ کو مفعول، اور ”خستہ“ کو ”جگر“ کا استعارہ فرض کریں تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ جب عاشق ہی طلب کار نہیں تو حسن کیا کار سازی کرے اور دل کا مقصود کس طرح پورا کرے؟ یہاں تو یہ عالم ہے کہ اگر نگاہ معشوق نے جگر کو خستہ کر بھی دیا تو جگر خستہ نے لب معشوق سے نمک کا تعاضد نہ کیا۔ لب معشوق نمکین اس وجہ سے ہیں کہ لب خنداں ہیں، اور خندہ نمکین ہوتا ہے۔ گویا عاشق اپنے زخم جگر کی لذت تیز کرنے کے لیے خندہ معشوق سے نمک کا خواستہ گزار نہیں ہے۔

یہ مفہوم اردو شعر کی روشنی میں قابل قبول معلوم ہوتا ہے۔ اردو شعر کا ظاہری مفہوم یہ ہے کہ میں اپنے درد میں اضافے کے لیے غیر کا احسان نہ لوں گا کہ وہ اس پر نمک چھڑکے۔ میرا زخم خود خندہ قاتل کی طرح سرتا سر نمکین ہے۔ اب شعر کے نکات پر غور کیجیے:

۱. ”غیر“ بمعنی ”رقیب“ بھی ہے اور بمعنی ”معشوق“ بھی۔ ”غیر“ کو ”دوسرے لوگوں“

کے معنی میں لیا جائے تو مفہوم ہو گا کہ میں کسی بھی دوسرے شخص، حتیٰ کہ معشوق کا بھی احسان مند ہونا گوارا نہیں کر سکتا۔ رقیب زخم پر نمک چھڑکتا ہے تاکہ عاشق کی تکلیف فزوں تر ہو۔ دوسرے لوگ عاشق کو لعن طعن کرتے ہیں، اس طرح زخم پر نمک چھڑکتے ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ عاشق کی درخواست پر ازراہ ہمدردی نمک چھڑک دیتے ہوں کہ بھائی تیری یہی خواہش ہے تو لے نمک بھی لے۔ معشوق خنداں ہے، کیوں کہ خنداں ہونا معشوق کو ہنستا ہے، اور اس لیے بھی کہ وہ عاشق کا جاں زار دیکھ کر طنزیہ ہنسی ہنستا ہے، لیکن عاشق کو کسی قسم کی خارجی مدد کی ضرورت نہیں۔

(۲) ”خندہ قاتل“ بمعنی ”قاتل کی ہنسی“ مرکب اضافی ہے لیکن اسے مرکب توصیفی بھی فرض کر سکتے ہیں، یعنی ”وہ خندہ جو قاتل ہے“ خندہ خوب صورت ہے، اس لیے قاتل ہے۔ خندہ خوب صورت ہے، اس لیے نمکین ہے۔ خندہ نمکین ہے اس لیے زخم کی تکلیف میں اضافہ کرتا ہے، اس لیے قاتل ہے۔

۳۱، زخم کو خنداں بھی کہتے ہیں، کہوں کہ وہ ہونٹوں کی طرح کھلا ہوتا ہے اور زخم ہوتا ہے۔ خندہ نمکین ہوتا ہے، اس لیے زخم بھی نمکین ہے۔ خندہ نمکین ہوتا ہے، اس لیے زخم بھی حسین ہے۔ خندہ جتنا حسین ہو گا اتنا ہی نمکین ہو گا۔ زخم جتنا کھرا ہو گا اتنا ہی نمکین ہو گا۔ میرا زخم سر تاپا ہوا ہے۔ لہذا بہت ہی کھرا ہے۔ تکلیف زدہ ہے ہی سے، اور از خود، اپنی معائنہ پر ہے۔ اسے کسی توفیر کی ضرورت نہیں۔

۳۲، زخم نمکین انتہائی حسین ہے۔ شکم اپنے زخم میں حسن دیکھتا ہے، شکیبائی نے بکہ، جگہ زخموں کو ”یا قوتی ہونٹ“ کہا ہے، لہذا شکم خود میں حسن دیکھتا ہے۔ اس طرح یہ تو کسی نہ کسی نہج سے زنگیت کے تجربے کا آئینہ دار ہے۔

(۳۲)

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش ازیک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

زمانہ تحریر: ۱۸۱۶

یہ شعر ایک غیر معمولی صورت حال کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ہم آزاد ہیں، یعنی غلامی
دنیا سے پاک ہیں۔ اس لیے غم بھی ہمیں دیر تک گرفتار نہیں رکھ سکتا۔ ہمارے ماتم خانے
پر برق گرتی ہے، ہمیں ایک لمحے کے لیے رنج ہوتا ہے، لیکن ہم سچ فوراً ہی اپنی معمولہ حالت استغنا
پر آجاتے ہیں۔ اور اس حد تک اپنے اعصاب پر قابو پا لیتے ہیں کہ برق کی لائی ہوئی آگ سے
شمع خاموش کو روشن کر لیتے ہیں۔ یا برق کی چمک کو ماتم خانے کے لیے شمع فرض کر لیتے ہیں۔ یا
برق کی لگائی ہوئی آگ ہمارے لیے اندھیرا دور کرنے کا ذریعہ بن جاتی ہے۔

اس شعر کو تخلیق کیا یا بالذہ، لیکن انانیت اور خود اعتمادی کے جس تیور کا اظہار اس
شعر میں ہوا ہے، اور اس کے اظہار کے لیے برق سے شمع خانہ کو روشن کرنے کا جو چمکتا ہوا، بلکہ کو زندہ
ہوا پسیر استعمال ہوا ہے، اس کی مثال آسانی سے نہ ملے گی۔ مندرجہ ذیل نکات غور طلب ہیں:
(۱) بجلی ایک لمحے کے لیے چمکتی ہے۔ اس کی سرعت رفتار کا یہ تصور پہلے مصرعے میں بیش
ازیک نفس کے فقرے سے مستحکم ہوتا ہے۔ جس طرح ہمارا غم تیزی سے گزرتا ہے، اسی طرح اس غم
کا سبب (بجلی کا گرنا) اور اس کو زائل کرنے کا سبب (بجلی کی روشنی) بھی سریع رفتاری
میں اپنی مثال آپ ہیں۔

(۲) پورا شعر روشنی، اس کی تیزی، اور روشنی کی سرعت کا پسیر خلق کرتا ہے۔ غم
اور درد میں قریبی رشتہ ہے، اور درد کے لیے بھی ”چمک“ کا استعارہ استعمال کرتے ہیں۔

(۳) بجلی، جو غم کا سبب ہے، وہی اس کے ازالے کا باعث بھی ہے۔ غم اور وجود، مثبت اور منفی کی وحدت غالب کے تمام کلام میں بکھری ہوئی ہے۔ یہ شعر اس کی خوبصورت مثال ہے۔

(۴) ایک سوال یہ اٹھ سکتا ہے کہ اگر ہم آزاد ہیں اور ہمیں بیش از نفس غم ہوتا ہی نہیں تو دوسرے مصرعے میں ”ماتم خانہ“ سے کیا مراد ہے؟ ”ماتم خانہ“ تو اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ ہم حزن و ماتم کے گھر میں رہتے ہیں۔ اگر ایسا ہے تو غم کے بیش از نفس نہ ہونے سے کیا مراد ہے؟ اس سوال کے دو جواب ہیں۔ اول تو یہ کہ ہم برق سے ماتم خانے کی شمع روشن کرتے ہیں، یہی اس بات کا ثبوت ہے کہ ہمیں غم بیش از یک نفس نہیں ہوتا۔ جوں ہی ہمارے گھر کی شمع بجھتی ہے اور ہمارا گھر ماتم خانہ بنتا ہے، ہم برق کو دعوت آتش زنی دیتے ہیں۔ برق آتی ہے اور ہمارے گھر کو جلا کر روشن کرتی ہے۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ ”ماتم خانہ“ لغوی معنی میں نہیں، بلکہ مجازی معنی میں ہے۔ ماتم خانے میں روشنی نہیں کی جاتی۔ لہذا کسی بھی تاریک مکان کو ماتم خانہ کہہ سکتے ہیں۔

(۵) ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ گھر ماتم خانہ ہے، لہذا اس کے لیے غم کی بات یہ ہے کہ اس میں شمع روشن ہو، کیونکہ روشنی مرتبہ ماتم کے منافی ہے۔ لیکن ہمیں غم بیش از یک نفس نہیں ہوتا۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ ہم برق کو شمع روشن کی طرح استعمال کرتے ہیں۔ ادھر آئی، ادھر گئی۔ لمحہ بھر کی روشنی، پھر اندھیرا ہی اندھیرا۔

(۳۳)

بادِ جو دیک جہاں ہنگامہ پیدا کی نہیں
ہیں چراغِ افعال شبستانِ دل پروانہ ہم
زمانہ تحریر: ۱۸۶۶

اس شعر میں تو سب سے پہلے ”یک جہاں ہنگامہ“ پر پڑتی ہے۔ اگر اس فقرے کو ایک ترکیب مانا جائے تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ کثرتِ ہنگامہ کے باوجود کچھ ظاہر نہیں ہو رہا ہے۔ ”یک جہاں ہنگامہ“ یعنی بہت زیادہ ہنگامہ ”بک“ لگا کر کثرت مراد لینے کا محاورہ فارسی ہے، اور اسے برتنا آسان نہیں، کیوں کہ مناسب اسم کے بغیر ”یک“ موثر نہیں ہوتا۔ غالب کے علاوہ شاید میر ہی اس کو برتنے کی جرأت کر سکے ہیں۔

یک بیاباں برنگِ صوتِ جرس
مجھ پہ ہے بے کسی دتہائی

شعر زیر بحث کی قرأت، ”طور پر سی کی گئی ہے کہ“ ”بک جہاں ہنگامہ“ ایک ترکیب ہے۔ لیکن ”یک جہاں“ اور ”ہنگامہ“ کو الگ الگ بھی ذرا کر سکتے ہیں۔ یعنی ”یک جہاں“ کے بعد وقفہ لگا کر مصرع بول پڑھا جائے۔

بادِ جو دیک جہاں، ہنگامہ پیدا کی نہیں

اب ”ہنگامہ پیدا کی“ اضافتِ مقلوبی بن جاتا ہے، بمعنی ”پیدا کی ہنگامہ“ اس قرأت سے شعر کے مفہوم میں کوئی خاص فرق نہیں پڑتا، لیکن ایک نئی استعاراتی جہت پیدا ہو جاتی ہے۔ ”یک جہاں ہنگامہ“ یعنی بہت زیادہ ہنگامہ کی جگہ ”یک جہاں“ یعنی ”ایک عالم“ کہا ”ہنگامہ“ یعنی شور و غوغا، عالم کی صفت ہے۔ اس لیے اگلے ٹکڑے میں اس کا ذکر کیا۔ مثلاً ہم کہیں کہ ”کثرت

بارش کے باوجود نمی نہیں ہے، یعنی کثرت باراں کو نمی پر دلالت کے لیے لائیں، لیکن اس کو واضح نہ کریں۔ اس طرح کا بالواسطہ کنایہ بمعنی کا لطیف فصل پیدا کرتا ہے۔ دوسری خوبی یہ ہے کہ اب ہم ”یعنی مستحکم کی شخصیت عالم کی طرح لامحدود ہو گئی“ ہم ایک جہاں ہیں، لیکن ہنگامہ ظاہر نہیں ہوتا، کہنا بہتر ہے، اس کے بہ نسبت کہ ”ہم میں کثرت ہنگامہ ہے، لیکن ہنگامہ ظاہر نہیں ہوتا“

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ دل پر دانہ میں چہرے انماں سے کیا مراد ہے؟ پورے شعر کا مضمون تو صاف ہے، کہ جس طرح پر دانے کے دل میں چہرے انماں ہوتا رہتا ہے، لیکن کسی کو دکھائی نہیں دیتا، بلکہ شمع کے مقابلے میں پر دانہ تاریک اور سیاہ نظر آتا ہے۔ اسی طرح ہم بھی اگرچہ ایک عالم ہیں، یا اپنے اندر ایک جہاں ہنگامہ رکھتے ہیں، لیکن یہ سب ہمارے اندر ہی اندر ہے۔ اوپر اور پر کچھ نہیں، بس سکوت ہی سکوت ہے۔ تو پھر دل پر دانہ اور چہرے انماں میں کیا منہ بہت ہے؟ زیادہ تر شارحین نے اس سوال سے بحث نہیں کی ہے، حالانکہ اس کا جواب میر کے یہاں موجود ہے۔

آہڑا آگ میں اے شمع یہیں سے تو سمجھ

کس قدر داغ ہوا تحت جگر پر دانہ

پر دانے کا دل شمع کی عطا کردہ سوزش اور اس کے عشق کی لگائی ہوئی آگ کی وجہ سے داغ داغ ہے۔ داغ کو چہرے داغ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اس طرح پر دانے کا دل چہرے انماں ہے، لیکن پر دانہ داغ رکھتے ہوئے بھی پر دانہ ات نہیں کرتا۔ یعنی ہزاروں چہرے روشن ہیں، لیکن روشنی نظر نہیں آتی۔ اسی طرح ہم بھی ہیں کہ دل شور و تما کے ہنگامے سے بھرا ہوا ہے، لیکن ظاہر کچھ نہیں۔

دونوں مصرعوں کے استعارے اور مصرع ثانی کا پسیر حیرت انگیز ہیں۔ تراکیب کے

آہنگ نے شعر کو اور بھی خوبصورت کر دیا ہے، غالب کا یہ شعر بھی دیکھیے

نہ در جستہ سزار و نہ بج اماندہ رمداد

سو ختم لیک نہ دانم بہ چہ عنوانم سوخت

باطن کو ظاہر پر فوقیت ہے، عدم کا رتبہ وجود سے بڑھ کر ہے۔ یہ دونوں اشعار اسی مسئلے کی

توضیح کرتے ہیں۔ فارسی شعر میں کیفیت بہت ہے، اردو شعر میں استعارے کی چمک دمک اور معنی کی کثرت ہے۔

کہ گزر کرد ازیں راہ بہ شوخی وحشی
نبض جادہ تپد و سینہ صحرا گرم است

وحشی نے استفہام کے ذریعے معنی کی کئی تمہیں چھولی ہیں (۱) استعجاب (۲) تجسس (۳) حسمین۔ پھر اس پر طرہ یہ کہ اس رہ نورود کی شخصیت پوری طرح نہیں واضح ہوئی کہ نبض جادہ اور سینہ صحرا کی گرمی رشک کی بنا پر ہے یا رہ نورود کی تیز رفتاری کی بنا پر۔ یہ سب باتیں تو ہیں، لیکن غالب کا استعارہ ان سب پر بھاری ہے۔

(۳۳)

نہ گل نغمہ ہوں نہ پردہ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز
(زمانہ تحریر: ۱۸۸۱ء)

اس شعر میں 'گل نغمہ' کی ترکیب اکثر لوگوں کی توجہ اور پریشانی کا مرکز بنی ہے۔
بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ 'گل نغمہ' موسیقی کی کوئی اصطلاح ہوگی۔ بخود موبانی نے اس کے
معنی بیان کیے ہیں "اے اپ، نشید" لیکن کوئی سند نہیں دی ہے اور نہ کسی لغت کا حوالہ دیا
ہے۔ شوکت میرٹھی نے بھی 'اے اپ' درج کیا ہے مگر بے سند۔ ممکن ہے شوکت صاحب کی سند
پر بخود موبانی نے بھی 'اے اپ، نشید' لکھ دیا ہو۔ غلام رسول مہر نے معنی لکھے ہیں 'نغمہ' کا
پہلوں جو بظاہر بے معنی ہے، اور غلط بہر حال معلوم ہوتا ہے۔ حوالہ مولانا مہر صاحب نے
بھی کوئی نہیں درج کیا۔ سہا مجددی کہتے ہیں کہ لفظ 'گل' کے ساتھ کہیں رنگ کی رعایت
معموم ہوتی ہے تو کہیں ششنگی مقصود بیان ہوتی ہے۔ سہا صاحب کے خیال میں یہاں
ششنگی مقصود ہے، لیکن انھوں نے کوئی وجہ نہیں بیان کی اور نہ یہ بتایا ہے کہ اگر 'گل' سے
ششنگی مقصود ہے تو 'نغمہ' سے یہ مقصود ہے؟ آغا قرنی نے 'گل نغمہ' کے معنی 'گلاباگ' بتائے
ہیں۔ یہ معنی کچھ بہت دل کش نہیں کہ 'گلاباگ' تو کسی بھی اچھی آواز کو کہتے ہیں، پردہ ساز
سے اس کی کوئی خاص مناسبت نہیں نظر آتی۔ عدوہ ازیں، کسی سند یا لغت کے حوالے کے
بغیر یہ معنی بھی مشکوک ٹھہر میں گئے۔

'گل نغمہ' کی ترکیب فارسی لغات میں نہیں ملتی۔ "اردو لغت، تاریخی اصول پر" سے
اسے درج کیا ہے اور 'نغمہ' کی خوبی، پر تاثیر کی معنی بتائے ہیں۔ 'لغت' میں یہ بھی لکھا ہے
کہ یہ موسیقی کی اصطلاح ہے۔ 'لغت' میں درج کردہ معنی اور یہ اطلاع کہ 'گل نغمہ' موسیقی کی
اصطلاح ہے، دونوں ہی محتاج ثبوت و سند ہیں۔ پھر ارباب 'لغت' نے زیادتی یہ کہ ہے کہ

بخت در خواب است می خواہم کہ بیدار ش کنم
 پارہ غوغائے محشر کو کہ در کارش کنم
 فارسی شعر میں شگفتگی اور ہلکی سی شوخی ہے، لیکن وہ معنوی تہ داری نہیں جو اردو شعر میں ہے۔

(۳۵)

اک شرر دل میں ہے اس سے کوئی گھبرائے گا کیا
آگ مطلوب ہے ہم کو جو ہوا کہتے ہیں
زمانہ تحریر: ۱۸۴۷ء

اس شعر پر غور کرنے سے پہلے یہ دو شعر سنئے
آتش دل شد بلند از کف خاکسترم
باز مسیحاے شوق جنبش دامن کیست
(بیدل)

افسردگی سوختہ جاناں ہے قہر میر
دامن کو ملک ہلا کہ دلوں کی بھی ہے آگ

(میر)

بیدل اور میر دونوں کے یہاں دامن کی ہوا دل کی بھی ہوئی آگ کو پھر روشن کرتی ہے۔
بیدل کا شعر زیادہ پراسرار ہے، کیوں کہ مسیحائے شوق کا تشخص پردہ راز میں ہے۔ اشعار
کی خوبصورتی سے قطع نظر، ایک بات جو غور کرنے کی ہے وہ یہ ہے کہ بیدل کا شعر دلیل سے
بے نیاز ہے، کیوں کہ ”مسیحاے شوق“ کا وجود خود اس بات کی دلیل ہے کہ اس کے دامن
کی جنبش سے مردہ آگ جی اٹھے گی۔ میر کا شعر دلیل کا محتاج ہے، لیکن ان کی خود اعتمادی
ہی دلیل کا کام کرتی ہے۔ دونوں کے یہاں افسردگی کو ڈرامائی اظہار مل گیا ہے، اور دونوں
ہی اس باب میں کسی شک میں مبتلا نہیں ہیں کہ آتش شوق دوبارہ زندہ ہو سکتی ہے۔
بیدل کے شعر میں مسرت آمیز استعجاب ہے اور میر کے یہاں خود اعتمادی سے بھرپور شکست

خوردگی۔ میر کا کمال یہ ہے کہ وہ تجربے کے تمام پہلوؤں پر بہ یک وقت نظر رکھتے ہیں اور اور بہ یک وقت ان کا اظہار کرنے پر قادر رہیں۔ بیدل کے یہاں ارتکا زرباد ہے۔
 غالب کا شعر ان دونوں سے مختلف ہے، لیکن یہ کہنا مشکل ہے کہ یہ دونوں اشعار غالب کے ذہن میں شعوری یا غیر شعوری پر منعکس نہیں تھے۔ لیکن غالب کے دونوں مصرعے بظاہر بالکل نامربوط معلوم ہوتے ہیں۔ میر سے دل میں بس ایک شر رہا ہے، وہ بھی بھلا کوئی ڈرنے کی چیز ہے؟ جب میں ہوا کہتا ہوں تو دراصل مجھے آگ مطلوب ہوتی ہے یعنی چہ؟ اگر دل کے شر سے کوئی گھبراہٹ نہیں بھی ہے تو ہوا مانگنے سے کیا مراد ہے؟ اور اگر ہوا مانگ بھی رہے ہیں تو اس سے آگ کیوں کر مطلوب ہو سکتی ہے؟ یہ معاملہ بظاہر غیر منطقی معلوم ہوتا ہے۔

اس غیر منطقی اظہار کو حل کرنے کے لیے مندرجہ ذیل باتوں پر غور کیجیے: اک شر دل میں ہے جس کا عالم، ہوا کی مانگ۔ بچ کی منزل ظاہر نہ ہونے کی وجہ سے غیر منطقی کا احساس ہوتا ہے۔ دل میں ایک شر نے جنم لیا۔ اب امید تھی کہ یہ شر بڑھتے بڑھتے دل کو اور پھر سارے تن بدن کو اپنے دائرے میں لے لے گا۔ لیکن ایک جس کا عالم ہے، شر کو پھلنے پھولنے کا موقع نہیں مل رہا ہے۔ میں ہوا ہوا پکا رہتا ہوں، لوگ سمجھتے ہیں، میں اپنے شر سے گھبرا کر ہوا مانگ رہا ہوں کہ وہ اس کو بجا دے۔ مگر لاکھ شر بھی بھلا کوئی گھبرانے کی چیز ہے؟ میں تو ہوا اس لیے طلب کر رہا ہوں کہ وہ شر کو مزید قوت بخشنے۔

دوسرا نکتہ یہ ہے کہ سانس کی آمد و شد جسم کے اندر ہوا کے نفوذ کا ذریعہ بنتی ہے یہی ہوا دل کے اندر شر کو مزید زور بخشنے لگی۔ گویا وہی سانس جو مدارِ حیات ہے، دراصل قاطعِ حیات بھی ہے، کیوں کہ شر دل بھر کے گا تو پوری ہستی کو ختم کر دے گا۔ اس طرح سانس کی بقا جو زندگی کے طول کا سبب ہے، وہ دراصل اس منزلِ عرفان و بقا تک لے جاتی ہے جہاں سارا وجود تبدیل بہ آتش ہو جاتا ہے ع

درکہ آتش فادہ جملگی آتش شد

یا بقول میر ع

آگ سی اک دل میں سلگے ہے کبھو بھڑکی تو میر

دے گی میری ہڈیوں کا ڈھیر توں ایندھن جلا

غالب کا شعر ڈرامائی پر اسرار کیفیت کے اعتبار سے بیدل اور میر کے ان اشعار سے کم ہے جو میں نے آغازِ کلام میں نقل کیے۔ لیکن میر و بیدل کے یہاں وہ معنوی پیچ نہیں ہے جو غالب کے شعر میں ہے۔

ظفر اقبال نے غالب کے مضمون کو بڑی خوبی سے اپنا ہے۔

آگ بھڑکے تو سہی تاب تماشا ہے بہت

کھول کر سینہ ہوا دیتا ہوں چنگاری کو

(۳۶)

تھی وطن میں شان کیا غالب کہ ہو غربت میں قدر
بے تکلف ہوں وہ مشت خس کہ گلشن میں نہیں
زمانہ تحریر: ۱۸۲۷ء قبل ۱۸۲۸ء

چونکہ خس اور گلشن کا مضمون غالب نے ایک در شعر میں باندھا ہے۔
وہ دونوں نیک ہوں یا بد ہوں یہ صحبت مخالف ہے
بے تکلف ہوں وہ مشت خس کہ گلشن میں نہیں

اس لیے لامحالہ ان کے ہونا ہے کہ دونوں شعروں میں کوئی معنوی ربط بھی ہے۔ شعر کا مفہوم
یہ بیان کیا جاتا ہے کہ میں ایک مشت خس، کوڑا لکٹ، ہوں، جو اپنے وطن کے نام سے کوڑے
کی اپنے وطن میں کیا عزت ہوتی ہے، تو بھلا عجب میں اسی وطن سے نام لے رہا ہوں۔ میں اگر
گلشن، یعنی، میں ہوتا تو کیا جانتا، مجھ سے ایک سالہ بڑا، اس طرح میرے وطن کی روشنی
ہوتے۔ اس وقت تو عالم یہ ہے کہ رشتہ کاروں سے غم ہے۔

اس طرح یہ بیاد می آئے ہیں کہ وہ مشت خس کہ گلشن میں نہیں ہے۔ اس لیے اس
اپنے وطن کے باہر نہیں کہہ سکتے۔ یہ وہ مشت ہے کہ کوڑے لکٹ کو بھٹی میں تھوکتے ہیں۔ اس سے
آگ روشن کرنے کا کام لیا جاتا ہے۔ لیکن بھٹی کو مشت خس کا وطن نہیں کہہ سکتے۔ اس کا
مقتضی ضرور کہہ سکتے ہیں، اگر بھٹی کو مشت خس کا وطن فرض کیا جائے اور کہا جائے کہ بھٹی
میں مشت خس کو جلا کر گویا اس کی ناقہ رسی کرتے ہیں، لیکن بہ حال وہ کام تو آ جاتا ہے۔ غربت
میں اپنی بھٹی کے باہر، تو لوگ اسے ٹھوکر دوں سے مارتے ہیں، چھاڑو سے پیٹتے ہیں اور کہیں کہیں
رکھتے۔ جب وطن ہی میں اس کی کوئی شان نہ تھی (وہ سوختی تھا) تو وطن کے باہر اس کی

کم قدری کی کیا حد ہو سکتی ہے؟

اس شرح میں قباحت یہ ہے کہ سارے شعر کا لہجہ اس مفہوم سے متغائر نظر آتا ہے۔ ”بھئی وطن میں شان کیا غالب“ سے معلوم ہوتا ہے کہ متکلم اب وطن میں نہیں ہے، کسی اور جگہ ہے اور وہاں اپنی ناقدری دیکھ کر کہہ رہا ہے کہ میری مثال تو اس مشت خس کی ہے جو گلخن میں نہ ہو۔ گویا گلخن کوئی ایسی جگہ ہے جہاں مشت خس کا وجود فطری اور معمولہ ہے۔ جیسے ہم کہتے ہیں: ”اس کی مثال اس پھول کی ہے جو گلشن میں نہ ہو“۔ میرزا رضی دانش نے اس مضمون پر غضب کا شعر کہا ہے۔

گل بدست گل فروشاں رنگ بیماراں گرفت

آب غربت ناز پرورد گلستاں را نہ ساخت

ظاہر ہے کہ مشت خس اور گلخن میں وہ رشتہ نہیں جو گل اور گلشن میں ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ جہاں ہم پیدا ہوتے ہیں وہ ہمارا وطن ہوتا ہے۔ مشت خس کی پیدائش گلخن میں نہیں ہوتی اس کی موت البتہ گلخن میں ہوتی ہے۔

فرض کیجیے یوں کہا جائے: وطن میں میری کوئی عزت نہیں تھی تو بے وطنی میں کون پوچھے گا؟ کاش میں ایسا مشت خس ہوتا جو بھٹی میں جھونکا جاتا اور روشن ہوتا۔ اس وقت تو میں اس مشت خس کی طرح ہوں جسے لوگ ٹھوکروں سے ڈھکیلتے پھرتے ہیں۔ گویا پہلے مصرعے میں خود کو ”مشت خس“ نہیں فرض کیا ہے، بلکہ اپنی انفرادی حیثیت میں کہا ہے کہ میری کوئی قدر نہیں ہے پھر دوسرے مصرعے میں تمنا کی ہے کہ کاش میں مشت خس ہوتا۔ مفہوم تو اس طرح اچھا نکلتا ہے، لیکن ”مشت خس“ اور گلخن کا پیکر ناگزیر نہیں معلوم ہوتا۔ بلکہ مصنوعی اور آوردہ محسوس ہوتا ہے۔ مشت خس اور گلخن کی جگہ کچھ اور بھی، مثلاً برگ و شجر، ذرہ اور دشت، بھی کہہ سکتے تھے۔

اگر لفظ ”گلخن“ کو ”بھٹی“ کے معنی میں نہ لے کر ”کوٹراخانہ“ کے معنی میں لیا جائے تو معاملہ فوراً صاف ہو جاتا ہے، اور دوسرا مصرعے بھی بالکل ناگزیر ہو جاتا ہے۔ کوٹرا کرکٹ کی اصل اور صحیح جگہ کوٹراخانہ ہے، وہی اس کا وطن ہے۔ کوٹراخانے میں مشت خس کی کوئی قدر نہیں ہوتی، لیکن کم سے کم وہ وطن میں تو رہتا ہے۔ کوٹراخانے کے باہر نکلتے ہی مشت خس سب لوگوں کا نشانہ

بن جاتا ہے۔ کوئی اسے بھٹی کی طرف لئے جاتا ہے۔ کوئی اسے مزیلے پر پھینک دیتا ہے۔ اور کچھ نہیں تو لوگ اسے ٹھوکر ہی لگاتے پھرتے ہیں۔ گویا میں ایک مست خس تو تھا ہی، بے قدر اور کم قیمت کوڑے خانے میں ذلیل تھا لیکن بگھر میں تو تھا۔ اب غربت میں ہوں یعنی کوڑے خانے کے باہر ہوں تو اتنی عزت بھی نہ رہ گئی۔

(۳۷)

ہم کو ستم عزیز، ستم گر کو ہم عزیز
 نامہرباں نہیں ہے اگر مہرباں نہیں
 زمانہ تحریر: ۱۸۴۷

پہلا توجہ طلب نکتہ تو یہ ہے کہ اس شعر میں ترصیع کا ایک غیر معمولی ڈھنگ پایا جاتا ہے۔
 عام طور پر ترصیع میں مقابلے کے الفاظ جمع کئے جاتے ہیں، اور اس طرح کہ ایک لفظ کے مقابلے میں
 دوسرا لفظ جو آئے وہ پہلے والے لفظ کا ہم وزن ہو۔ ایک عمدہ تر شکل یہ ہوتی ہے کہ ایسے
 اسماء و افعال جمع کیے جائیں جو ہم وزن بھی ہوں اور مقابلے پر بھی آسکیں۔ ظفر اقبال سے

سہ تسلیم ہوں جس طور جب کا یا مجھ کو
 دست تائید ہو جس رنگ اٹھایا ہے مجھے

شعر زیر بحث میں یہ سب کچھ نہیں ہے، لیکن چار ٹکڑے ہیں۔ ہر ٹکڑا معنی کے لحاظ
 سے مکمل ہے۔ پہلے مصرعے کا پہلا ٹکڑا دوسرے مصرعے کے پہلے ٹکڑے کا ہم وزن ہے، اور پہلے
 مصرعے کا دوسرا ٹکڑا مصرعے ثانی کے دوسرے ٹکڑے کا ہم وزن ہے۔ یعنی الفلاب، الفلاب
 کی شکل بن گئی ہے۔

ہم کو ستم عزیز / نامہرباں نہیں ہے
 ستم گر کو ہم عزیز / اگر مہرباں نہیں

ظاہر ہے کہ ایسی ترصیع آسانی سے نہیں قائم ہو سکتی، اور نہ آسانی سے نظر آ سکتی ہے۔
 معنوی لحاظ سے دیکھیے تو معلوم ہوتا ہے کہ اکثر شارحین کو مصرعے ثانی کی تشریح میں
 الجھن ہوئی ہے۔ بعض نے لفظ ”بھی“ کا اضافہ کر کے اس الجھن کو دور کرنے کی کوشش کی ہے۔

یعنی یہ کہا گیا ہے کہ اگر معشوق مہربان نہیں ہے تو نامہربان بھی نہیں۔ (بے خود دہلوی، باقرہ وغیرہ)۔ جن شارحین نے ”بھی“ کا اضافہ نہیں کیا ہے (حسرت، طباطبائی وغیرہ) وہ ”اگر مہربان نہیں“ کو نظر انداز کر گئے ہیں اور تشریح کو یہیں ختم کر دیتے ہیں کہ معشوق اس لیے ہم کو عزیز رکھتا ہے کہ ہم ستم کو عزیز رکھتے ہیں، لہذا اثبات ہوا کہ وہ نامہربان نہیں ہے۔

ظاہر ہے کہ دوسری شرح ناقص ہے۔ کیوں کہ وہ ایک پورے فقرے کو نظر انداز کر دیتی ہے، اور پہلی شرح اپنی درستی کے لئے ایک ایسے لفظ کے اضافے پر مجبور ہے جس کے بغیر مصرعے کی نثر مکمل ہو سکتی ہے۔ لہذا ہمیں سوچنا ہے کہ مصرعے ثانی میں ”بھی“ کا اضافہ کیے بغیر اور تمام الفاظ کو زیر بحث لا کر، اس شعر کا مفہوم کیا برآمد ہو سکتا ہے۔

سہا مجددی نے دوسرے مصرعے کو تو ٹھیک بیان کیا ہے کہ معشوق ستم کرتا ہے، جو ہمیں عزیز ہے، اس لیے وہ ہمارے لئے نامہربان نہیں ہے، لیکن وہ مصرعے اولیٰ میں اس بات کی وضاحت نہیں کر سکے ہیں کہ ستم گر کو ہم کس طرح عزیز ہیں؟ بے خود موبانی نے کہا ہے کہ ہم کو ستم گر اس لیے عزیز رکھتا ہے کہ ہم اس کے ستم اٹھاتے ہیں۔ یہاں تک تو بات بنتی ہے، لیکن اس کے بعد وہ بھی یہی کہتے ہیں کہ اگر اس کو مہربان نہیں کہہ سکتے تو نامہربان بھی نہیں کہہ سکتے یعنی ان کی تشریح بھی لفظ ”بھی“ کے اضافے کی محتاج ہے۔

یہاں وہ پہلا نکتہ جو بظاہر محض صوری اور موسیقیاتی حسن کی طرف اشارہ کرتا تھا (یعنی ترصیع) ہماری رہ نمائی کر سکتا ہے۔ وہ اس طرح کہ مصرعین کے ہر دو حصوں میں ایک مختلف ربط تلاش کیا جائے۔ مروج تشریحات ان ٹکڑوں میں بیانیہ ربط پر اصرار کرتی ہیں۔ میرا خیال ہے اگر اس ربط کو تفہیمی سمجھا جائے تو بات بن سکتی ہے۔ یعنی یوں کہا جائے: ہم کو ستم عزیز ہے، اس کا مطلب یہ ہے کہ ستم گر کو ہم عزیز ہیں۔ ستم گر اگر مہربان نہیں ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ نامہربان نہیں ہے۔ اب اس کی توضیح ملاحظہ ہو: ستم گر کی شخصیت کا ایک اہم حصہ ستم گری ہے۔ یہ ستم ہم کو پیارا ہے۔ یعنی ستم میں اور ہم میں ایک ربط خاص ہے۔ لیکن ستم تو ستم گر کی شخصیت کا بھی ایک اہم حصہ ہے، لہذا ستم اور ستم گر میں ایک ربط خاص ہے۔ یعنی ستم گر میں اور ہم میں یہ قدر مشترک ہے کہ ہم دونوں ستم کو عزیز رکھتے ہیں۔ الف کو ب سے لگاؤ ہے۔ ج کو

بھی بے لگاؤ ہے۔ لہذا ظاہر ہے کہ الف کوچ سے لگاؤ ہوگا، کیوں کہ دونوں کا مذاق اور افتاد طبع ایک ہیں۔ اس طرح ستم کو ہم عزیز رکھتے ہیں کا مطلب یہ ہے کہ ستم گر ہم کو عزیز رکھتا ہے ستم گر کا کام ہے ستم کرنا، یعنی ناہریان ہوتا۔ لیکن ہم ناہربانی (یعنی ستم) کو عزیز رکھتے ہیں۔ لہذا اگر وہ ہم پر ناہریان ہے (ستم کرتا ہے) تو سمجھ لیجیے کہ وہ ہم پر ہربانی کر رہا ہے۔ اس کی ناہربانی ہی ہربانی ہے، کیوں کہ وہ ہمیں وہ چیز دے رہا ہے (ستم) جسے ہم پسند کرتے ہیں۔ یہ بات پہلے مصرغ نے صاف کر دی ہے کہ ستم گر ہم کو عزیز رکھتا ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ اپنی ہربانی کا اظہار ناہربانی ہی کی صورت میں کرتا ہے۔ یہ سب اس بات کی دلیل ہے کہ اگر وہ ہریان نہیں ہے تو ہریان ہے۔

(۳۸)

خنجر سے چیر سینہ اگر دل نہ ہو دو نیم
دل میں چھری چھو مڑہ مگر خوں چکاں نہیں
زمانہ تحریر: ۱۸۴۷ء

ترصیح کے حسن کا ذکر میں پچھلے شعر پر بحث کے دوران کر چکا ہوں۔ اب شعر زیر بحث کے صوتی نظام پر غور کیجیے۔ خنجر، چیر، چھری، چھو، خوں، چکاں۔ ان الفاظ کے ذریعے ایسی صوتی فضا پیدا ہوتی ہے جو خود اپنے یا کسی اور کے جسم میں بالارادہ ٹھنڈے دل سے چھری چھوتے وقت دانت کچکپانے سے مشابہ ہے۔ جس کام کی دعوت دی جا رہی ہے وہ نہ صرف تکلیف دہ ہے، بلکہ ایسا ہے جس سے ہر انسان ایک فطری جھبک، ایک اضطرابی خوف محسوس کرتا ہے۔ تکلیف، جھبک اور خوف کے تاثرات کا اظہار ان درشت اور گھنچی ہوئی آوازوں کے ذریعے جس خوبی سے ہوا ہے اس کی مثال شیکسپیر کے علاوہ شاید کہیں نہ مل سکے۔ مثلاً اوتھیلو خود کشی کے ذرا پہلے ایک شخص کا ذکر کرتا ہے جسے اس نے اپنے خنجر سے ہلاک کیا تھا۔ اس وقت وہ اپنا خنجر ہاتھ میں لے کر اشارہ کرتا ہے کہ میں نے اس شخص کو اس طرح مارا۔ خود کو چھرا مار لینے کے پہلے وہ کہتا ہے:

And smote him, thus

(ایکٹ پنجم، سین دوم، مصرع ۲۵۶)

لفظ thus کی آواز تکلیف اور خوف کی سسکی، جسم میں خنجر کے دھنسنے اور خون کی پھکاری اُبلنے کا منظر کس شان سے دوبارہ خلق کرتی ہے، اس کی وضاحت غالباً غیر ضروری ہے۔
اب معنوی پہلو پر غور کیجیے۔ اگر دل دو نیم نہ ہوا ہو تو سینے کو چیرنا ہے، اور اگر مڑہ خوں چکاں

نہیں تو دل میں چھری چبھوتا ہے۔ یعنی دل پر دونوں طرح ستم ہیں۔ افعال اور کلمات نفی میں انوکھا بہنام ہے۔ مخاطب کون ہے اور قائل کون، یہ بھی واضح نہیں کیا گیا۔ بدیں وجوہ شعر کے کسی مفہوم نکلتے ہیں۔ مثلاً:

(۱) مشکلم خود سے کہتا ہے کہ اگر تیرا دل دو نیم نہ ہو، یا اب تک دو نیم نہ ہو سکا ہو تو خیر سے سینہ چیر ڈال۔ اور اگر مژہ سے خون نہیں ٹپکتا، یا اب تک نہیں ٹپک سکتا ہے، تو دل میں چھری چھونے کہ عاشق کے لیے دل دو نیم اور مژہ خوں چکاں ضروری ہیں۔

(۲) مشکلم خود سے کہتا ہے کہ اگر تیرا دل دو نیم نہ ہوا ہو اور مژہ خوں چکاں نہ ہوئی ہو تو نہ سہی خنجر اور چھری تو موجود ہیں، ان سے اپنا سینہ و دل چیر ڈال۔

(۳) مشکلم خود سے کہتا ہے کہ اگر تیرا دل دو نیم نہیں ہے (یعنی درد مند نہیں ہے) اور اگر مژہ خوں چکاں نہیں ہے (یعنی جگر خون نہیں ہوا ہے) تو خود کو یہ سزا دے کہ اپنا سینہ و دل چیر ڈال۔

(۴) مشکلم معشوق سے کہتا ہے کہ مجھے آکر دیکھ کر میرا حال کیا ہے۔ اگر میرا دل دو نیم نہ ہوا ہو اور مژہ خوں چکاں نہ ہو تو میرا سینہ خنجر سے چیر ڈال اور دل میں چھری چبھو دے۔ (یعنی مجھے دردناک اور اذیت ناک موت کی سزا دے)۔

(۵) مشکلم معشوق سے کہتا ہے کہ میرے پاس میں تیرا گمان ہے کہ نہ میرا دل دو نیم ہے، نہ میری مژہ خوں چکاں ہے۔ (اور اس پر بھی مجھے دعوے عاشقی ہے) تو آ، میرا سینہ چیر کر دیکھ لے۔ تو خود ہی دیکھ لے گا کہ میرا دل ٹکڑے ٹکڑے ہے۔ اور میرے دل میں چھری چبھو کر دیکھ۔ (کیوں کہ میرا دل اب ہے ہی نہیں، سارا خون ہو کر بہ گیا ہے)۔

(۶) مشکلم معشوق سے کہتا ہے کہ اگر تیرے ناز و غمزہ نے اور بے رخی نے اب تک میرا دل دو نیم نہیں کیا اور میری مژہ خوں چکاں نہیں ہوئی تو کیا ہوا؟ تو میرے سینے کو خنجر سے چیر ڈال اور دل میں چھری چبھو دے۔ (میں ہر طرح مرنے کو تیار ہوں)۔

(۸) مشکلم سے معشوق طنزیہ کہتا ہے کہ بس اسی پر تجھے دعوے عاشقی تھا! نہ تیرا دل دو نیم نہ تیری مژہ خوں چکاں۔ اپنے گریباں میں منہ ڈال کر دیکھ۔ اگر میں درست کہہ رہا ہوں تو خنجر

اور چھری سے کام لے اور اپنا وہ حال کر جو عاشقوں کا ہونا چاہیے۔

(۹) متکلم سے معشوق طنزیہ کہتا ہے کہ تیرے سب دعوے جھوٹے ہیں۔ تو اپنی حالت پر

غور کر۔ اگر نہ تیرا دل دو نیم ہے اور نہ مژہ خوں چکاں، تو یہ تیرے لیے شرم سے مر جانے کی بات ہے
تو خود ہی خنجر اور چھری سے اپنی جان لے لے۔

مسند ربالا نکات کی روشنی میں یہ ایسا معجز بیان شعر ٹھہرتا ہے جس میں مضمون آفرینی،

معنی آفرینی، معاملہ بندی، سب یک جا ہو گئے ہیں۔

(۳۹)

کہتے ہو کیا لکھا ہے تری سر نوشت میں
گو یا جبیں پہ سجدہ بت کا نشان نہیں

زمانہ تحریر : ۱۸۳۷ء

اس شعر میں سب سے زیادہ قابل توجہ چیز اس کا لہجہ ہے ، اور ”گو یا“ ، ”سجدہ بت“ اس کے کلیدی الفاظ ہیں۔ مروج تشریحات کی رو سے شعر کا مفہوم یہ ہے کہ معشوق یا کوئی اور شخص پوچھتا ہے کہ آخر تمہاری تقدیر میں لکھا کیا ہے ؟ عاشق جواب دیتا ہے کہ میرے ملتے پر سجدہ بت کا نشان موجود ہی ہے ، لہذا معلوم ہونا چاہیے کہ میں بت پرست ہوں یعنی جہنمی ہوں ، یا معشوق بت صفت کا سجدہ گزار ہوں ، اسی عبادت کو اپنی زندگی کا حاصل سمجھتا ہوں۔

یہاں تک تو ٹھیک ہے ، لیکن مصرع ثانی کا انداز کچھ خود کلامی یا زیر لب کچھ کہنے کا سا ہے۔ اس اعتبار سے مصرع اولیٰ میں ”کہتے ہیں“ یا ”کہتا ہے“ زیادہ مناسب ہوتا۔ ایک بات تو ظاہر ہے کہ ”کہتے ہو...“ کا مخاطب معشوق نہیں ہے ، کیوں کہ اگر معشوق کی کسی بات کا جواب دیا جا رہا ہے تو مصرع ثانی میں ”سجدہ بت کا نشان“ نہ کہا جاتا ، بلکہ تمہارے سجدے کا نشان ”قسم کا فقرہ“ ہوتا۔ معلوم ہوتا ہے کہ تقدیر کا حال پوچھنے والا معشوق نہیں ، بلکہ کوئی ہمدرد یا دوست ہے لفظ ”گو یا“ سے اشارہ ملتا ہے کہ شعر میں براہ راست مکالمہ نہیں ، بلکہ خود کلامی ہے۔ کیوں کہ اگر براہ راست مکالمہ ہوتا تو ”گو یا“ کے بجائے کوئی ایسا لفظ ہوتا (مثلاً ”دیکھو“ ، ”کیا“ وغیرہ) جس سے براہ راست خطاب ظاہر ہوتا۔ لہذا امکان غالب یہ ہے کہ اگرچہ مستحکم کسی اور سے مخاطب ہے ، لیکن دوسرے مصرع میں جو بات کہی ہے وہ دل میں یا خود کو مخاطب کر کے زیر لب کہی ہے۔ مثلاً اگر سورج چمک رہا ہو اور کوئی شخص ہم سے پوچھے کہ صاحب اس وقت دن ہے کہ رات ؟ تو

ہم جربز ہو کر دل میں یا زیر لب کہیں گے کہ عجیب الحق شخص ہے جو ایسا سوال پوچھتا ہے، گویا اس کو نظر نہیں آتا کہ سورج چمک رہا ہے۔ لہذا دوسرا مصرع مشکلم کا اصل جواب نہیں ہے، بلکہ زیر لب یا دل میں کہی ہوئی بات ہے۔ اصل جواب تو بعد میں بتاؤں اور بلند کہا گیا ہوگا، یعنی یہی لکھا ہے کہ میں سجدہ گزار می صنم میں زندگی گزاروں گا، وغیرہ۔ کمال بلاغت یہ ہے کہ اصل جواب نہ بیان کر کے اس جواب کی محض بنیاد قائم کر دی ہے اور باقی معاملہ قاری / سامع پر چھوڑ دیا ہے۔ دوسری بات یہ کہ ”گویا“ میں ایہا م فرض کرتے ہوئے یہ بھی مطلب نکالا جاسکتا ہے کہ کیا میرے ماتھے پر سجدہ بت کا جو نشان ہے وہ گویا نہیں ہے؟ (یعنی کیا وہ نشان بول نہیں رہا ہے؟، کہ میری سر نوشت میں بت کو سجدہ کرنا ہی لکھا ہے؟

ایک انتہائی اہم نکتہ اور ہے۔ ماتھے پر نشان چاہے بت کو سجدہ کر کے بنا ہو چاہے خدا کو سجدہ کر کے، نشان تو دونوں صورتوں میں ایک ہی سا ہوتا ہے۔ لہذا جو شخص حقیقت حال سے واقف نہ ہو وہ محض نشان دیکھ کر فیصلہ نہیں کر سکتا کہ یہ نشان سجدہ بت کا ہے یا سجدہ خدا کا۔ پھر بھی مشکلم کو یقین ہے کہ لوگ اس کے ماتھے پر گٹھا دیکھتے ہی سمجھ لیں گے کہ یہ سجدہ بت کا نشان ہے۔ یعنی مشکلم سمجھتا ہے کہ بت کے علاوہ اور کوئی ہستی سجدے کے لائق نہیں۔ سجدے کے معنی ہی سجدہ بت ہیں۔ یہ استغراق فی المحبوب کا نادر نمونہ ہے اور اسی خود کلامی پر رال ہے جس کا ذکر اوپر ہوا۔ مشکلم سمجھتا ہے کہ سبھی لوگ بت کو سجدہ کرتے ہیں، لہذا جو شخص ماتھے پر گٹھا دیکھتے ہی یہ نہ سمجھ لے کہ یہ سجدہ بت کا نشان ہے، وہ ضرور الحق ہوگا! اسی لیے مشکلم خود کلامی کے لہجے میں، یا زیر لب، کہتا ہے کہ عجیب سوال ہے، گویا دیکھتے نہیں کہ میرے ماتھے پر سجدہ بت کا نشان موجود ہے۔ اس طرح اس شعر کا بنیادی مضمون انتہا سے استغراق فی المحبوب ہے۔ لہجے کی شوخی اور بیان کی بلاغت اس پر مستزاد ہے۔

(۴۰)

شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں
جادہ غیر از نگہ دیدہ تصویر نہیں
زمانہ تحریر: ۱۸۶۱

بظاہر یہ شعر بالکل صاف ہے اسی کا نکتہ ہے کہ جادہ چونکہ جادہ حیرت ہے اس لیے
نگہ دیدہ تصویر سے مشابہ ہے۔ حسرت کا نکتہ یہ ہے کہ میں جس دشت میں دوڑتا پھرتا ہوں،
وہاں ہر چیز مثل تصویر محو حیرت ہو جاتی ہے۔ متبادل مفہوم یہ ہے کہ میں جس دشت میں ہوں
وہاں راستہ اسی طرح معدوم ہے جس طرح تصویر کی آنکھ میں نگاہ معدوم ہوتی ہے۔ پھر بھی
دو تین باتیں توجہ طلب باقی ہیں۔

شعر کا بنیادی پیکر (جادہ چونکہ دیدہ تصویر ہے) غیر معمولی طور پر حسین ہے۔ لیکن
اصل سے تصویر کی مشابہت کی اساس پر غلط کردہ پیکر غالب کا اپنا نہیں، بلکہ ہند ایرانی
شعر کا مشترک سرمایہ ہے۔ یہ سلسلہ سودا ہے

کام اپنا ہے بسان جوئے تصویر اس کے ہاتھ
بند رہتا ہے بہ معنی گو بہ صورت ہے رواں
سے لے کر عادل منضوری تک پھیلا ہوا ہے۔

جو چپ چاپ رہتی تھی دیوار پر
وہ تصویر باتیں بنانے لگی

ایک بہت دلچسپ سوال یہ ہے کہ نگہ دیدہ تصویر کی جگہ ”نگہ تصویر“ کیوں نہ کہا؟
بظاہر ”دیدہ“ کا لفظ غیر ضروری ہے۔ لیکن دراصل ایسا نہیں ہے۔ اگر صرف ”نگہ تصویر“ کہتے تو

مفہوم یہ پیدا ہوتا کہ تصویر واقعی دیکھ رہی ہے۔ مثلاً ع۔
ہو گئے ہیں جمع اجزائے نگاہ آفتاب

سے صاف ظاہر ہے کہ آفتاب کی نگاہیں دیکھنے کا عمل کر رہی ہیں۔ ”نگہ دیدہ تصویر“ سے مفہوم یہ بنتا ہے کہ تصویر کی آنکھ تو ہوتی ہی نقلی ہے، اب اس نقلی آنکھ کی نگاہ بھلا کیا ہوگی؟ یعنی یہ علم (درد کا دوسرا درجہ ہے۔ عام مفہیم کی رو سے شعر میں وحشت اور گم کردہ راہی کا مضمون بیان ہوا ہے۔ لیکن ”نگہ دیدہ تصویر“ کو استعاراتی نہ فرض کر کے اگر واقعی کسی قسم کا جادہ فرض کیا جائے تو ایک مختلف اور بہت دلچسپ معنی برآمد ہوتے ہیں۔

فرض کیجئے کہ متکلم تصویر محبوب کے مشاہدے میں گم ہے۔ یہ تصویر عالم مثال میں بھی ہو سکتی ہے اور عالم اجسام میں بھی۔ شاہد (یعنی متکلم) مشہود (یعنی تصویر) میں اس طرح گم ہے کہ اسے اور کچھ نہیں دکھائی دے رہا ہے۔ لیکن ایسا محسوس ہو رہا ہے کہ تصویر کی آنکھ سے شعاعیں پھوٹ رہی ہیں جو متکلم کے لیے رہنما کا کام کر رہی ہیں، یعنی انوار کی اس پھوار کے سہارے متکلم کو جادہ سلوک طے کرنا آسان ہو رہا ہے۔ اس طرح ”نگہ دیدہ تصویر“ تجربے کے ذخیرہ یا راہ کی معدومیت کا استعارہ نہیں، بلکہ دیدار شبیہ محبوب کے ذریعے کھلنے والی راہوں کا استعارہ بن جاتا ہے تصور محبوب ہی اصل زیست ہے، اسرار کی کلید ہے اور گو ہر مقصود تک پہنچانے والی راہ ہے۔

تصوف کا مشہور مسئلہ ہے کہ جب خدا کا تصور کیجیے تو اکثر شیخ کی شبیہ سامنے آ جاتی ہے۔ علمائے ظاہر کے نزدیک یہ قبیح، مذہوم اور خطرناک ہے۔ محتاط صوفیوں نے بھی اس سے بچنے کی تلقین کی ہے، کیوں کہ شیخ کی شبیہ ذات باری تعالیٰ کا بدل بن جائے تو شرک اور ضلال کے علاوہ کچھ باتھ نہ آئے گا۔ لیکن اگر ایسا نہ ہو اور شبیہ شیخ ماسویٰ اللہ کی نزدیک کا ذریعہ بن جائے تو یہ مستحسن سمجھا جائے گا۔ اس نکتے کو مولانا روم نے بڑی خوبی سے واضح کیا ہے۔

چوں غلیل آمد خیال یار من

صورتش بت معنی ادبت شکن

اس طرح یہ شعر ہیرت یا عدم وجود کے اسرار اور گم کردہ راہی کے صعب کے علاوہ استغرافی فی المحبوب کی ایجابی کیفیات کا آئینہ دار بھی کہا جاسکتا ہے۔

(۴۱)

سلطنت دست بدست آئی ہے
جام مے خاتم جمشید نہیں
زمانہ تحریر: ۱۸۲۶

یہ غالب کے ان دھوکے باز اشعار میں سے ہے جو دیوان میں، انتخابات میں، اقتدار میں، سیکڑوں بار نظر سے گزرتے ہیں لیکن ان پر توجہ نہیں نہیں ٹھہرتی۔ پھر اچانک توجہ رکھتی ہے تو ان گنت سوال پیدا ہو جاتے ہیں، حتیٰ کہ تعین مفہوم میں دشواری ہونے لگتی ہے۔

فی الحال دو سوالوں پر غور کیجیے: سلطنت سے کیا مراد ہے؟ اور جام مے اور سلطنت ایک دوسرے کا استعارہ ہیں یا مختلف اشیاء کی نمائندگی کرتے ہیں؟

مشہد اول مفہیم یوں ہیں: (۱) جام مے مثل سلطنت ہے جو زندوں کو دست بدست ملتا رہتا ہے کوئی خاتم جمشید نہیں جو صرف جمشید کے لیے ہی مخصوص ہو۔ (۲) جام مے صرف اس شخص کا ہے جس کے ہاتھ میں وہ ہو۔ سلطنت خاتم جمشید ہے، جو جمشید سے اس کے وارث، پھر اس کے وارث تک منتقل ہوتی آئی ہے۔

یہ دونوں تشریحیں نامکمل معلوم ہوتی ہیں۔ اول تو سلطنت ہی ایسی چیز نہیں جو درشا کو منتقل ہوتی رہے۔ دومش یہ کیوں کر کہا جاسکتا ہے کہ جام مے صرف اسی شخص کا ہے جس کے ہاتھ میں وہ ہو؟ پھر، اگر ”جام مے“ کو سلطنت کا استعارہ مانا جائے تو ”خاتم جمشید“ کی معنویت خطرے میں پڑ جاتی ہے۔ کیوں کہ ”خاتم“ علامت ہے حکومت کی، اور حکومت یقیناً دست بدست منتقل ہوتی رہتی ہے۔ وارث کا عمل دخل اس میں زیادہ نہیں ہوتا۔ کوئی ایک خاندان یا گھرانہ چند سو برس سے زیادہ حکومت نہیں کر پاتا اور یہ مدت تاریخ انسانی کی دسمت کو دیکھتے ہوئے کچھ خاص

اہمیت نہیں رکھتی۔

”خاتم“ کے معنی ہیں ”انگوٹھی“ یا ”ہر“ یا انگوٹھی کا وہ حصہ نگینہ جسے ہر کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ ”دست بدست آنا“ کے متبادل معنی ہیں۔ ایک سے دوسرے کو ملنا۔ اس میں توارث کا مفہوم بھی پنہاں ہے۔ اگر ”دست“ کے معنی تحقیق کیے جائیں تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ ”نصرت“، ”غلبہ“، ”ظفر“، ”قوت“، ”قدرت“، ”طرز“، ”روش“، اور ”دستور“ کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ اس طرح ”دست بدست آمدن“ کے معنی ”جس کی لاکھی اس کی بھینس“ کی طرح کے بھی ہو سکتے ہیں، یعنی ظفر اور غلبہ کی بنا پر منتقل ہونا۔ اگر ”خاتم جمشید“ کو ”ہر“ کے معنی میں رکھا جائے، یعنی وہ شے جو جمشید کی ذاتی ملکیت ہے، تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ سلطنت تو دست بدست (بر بنائے ظفر و غلبہ و قدرت) منتقل ہوتی رہتی ہے۔ یہ نہ جام ہے جو مستحق کو ملتا ہے، اور نہ خاتم جمشید جو صرف جمشید کی، یعنی ایک شخص واحد کی ملکیت ہو۔ سلطنت الگ شے ہے، جام ہے الگ شے اور خاتم جمشید الگ شے۔ سلطنت، جام، جمشید اور خاتم میں مراعات النظر ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہو سکتا ہے کہ سلطنت (جس کی علامت خاتم جمشید ہے) تو دست بدست آتی ہے، لیکن جام اسی کو ملتا ہے جو مستحق ہو۔ یہ سلطنت سے بڑی چیز ہے، سلطنت نااہلوں کو بھی مل سکتی ہے۔

غالب کے شعر پر درد کا پر تو ضرور ہے۔

سلطنت پر نہیں ہے کچھ موقوف

جس کے ہاتھ آدے جام سو جم ہے

درد کا شعر بہت صاف اور بامعنی ہے، لیکن غالب کے یہاں ابہام نے کسی معنی پیدا کر دیے ہیں اور ان کا شعر درد کے شعر سے بڑھ گیا ہے۔

(۴۲)

ہے تجلی تری سامان وجود
ذره ہے پر تو خورشید نہیں
زمانہ تحریر: ۱۸۲۶

یہ شعر پڑھتے ہی غالب کا ایک اور شعر ذہن میں آتا ہے۔
ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے
پر تو سے آفتاب کے ذرے میں جان ہے

غالب نے ذرہ اور آفتاب کا پیکر مختلف شعروں میں استعمال کیا ہے اور ہر جگہ نہایت خوبصورتی کے ساتھ "پر تو سے آفتاب کے" والا شعر ذہن میں آتے ہی محسوس ہوتا ہے کہ شعر زیر بحث بالکل صاف ہے۔ تیری تجلی ہر چیز کو وجود کا سامان بخشتی ہے۔ ذرہ اسی وقت روشن ہوتا ہے (یعنی نظر آتا ہے) جب اس پر خورشید کی کرن پڑتی ہے۔ اسی طرح، تو مثل خورشید ہے اور ہر شے مثل ذرہ ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ چاہے وہ بڑے سے بڑا وجود ہو، لیکن تیرے سامنے وہ ذرے کی طرح ہے، اور تو مثل خورشید ہے (جسامت میں بھی اور نور میں بھی)۔

لیکن شعر سے کئی اور مطالب نکل سکتے ہیں۔ "بے" کو "بغیر" کے معنی میں لیا گیا ہے تو محولہ بالا معنی برآمد ہوئے ہیں۔ لیکن اگر "بے" کے معنی "سوا" یا "جز" ٹھہرائے جائیں تو مفہوم یہ ہوگا کہ ذرے کا وجود ہی کچھ نہیں ہے، سوائے اس کے کہ وہ پر تو خورشید ہے۔ ذرہ اور پر تو خورشید ایک ہی شے کے دو نام ہیں۔ ہر چیز کا وجود تجھ میں ہے، گویا تو ہی ہر وجود ہے۔ اس طرح یہ شعر وحدت وجود کا مضمون پیش کرتا ہے۔

یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ ذرہ اس وقت تک وجود میں آتا ہی نہیں جب تک اس پر

آفتاب کا پرتو نہ پڑے جس ذرے پر سورج کی کرن نہ پڑے وہ مردہ ہے۔ بے وجود ہے جس شے پر
تجلی نہ پڑے وہ ناپید ہے۔ اس طرح یہ شعر ایک طرف تو ارشادِ باری تعالیٰ کی یاد دلاتا ہے کہ نَفْثُ
فِیْهِ مِنْ دُّوْحِی (میں نے اس میں جسدِ آدم میں اپنی روح پھونکی)۔ اور دوسری طرف ہر کئی
Berkeley کے اس نظریے کی یاد دلاتا ہے کہ اشیا کا وجود اس وجہ سے ہے کہ خدا کی نگاہ
انہیں دیکھتی رہتی ہے۔ اس کا خیال یہ تھا کہ اشیا کا وجود اسی وقت ہوتا ہے جب انہیں کوئی
دیکھے۔ (بند کمرے میں جو کچھ ہے اس کا وجود اسی وقت ہوگا جب آپ اسے دیکھیں۔ کمرہ بھرا ہوا
ہو یا خالی ہو، آپ کے لیے اس کے اندر کی اشیا معدوم ہیں جب تک کہ آپ انہیں دیکھ نہ سکیں۔
بہت سی اشیا کو کوئی دیکھ نہیں سکتا، لیکن پھر بھی وہ موجود ہیں، کیوں کہ خدا انہیں دیکھتا
رہتا ہے۔)

ایک صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ یہ شعر ان الله نور السموات والارض کی تفسیر ہے یہاں
”نور“ بمعنی ”روشنی“ بھی ہے اور ”نور و عدت“ بھی۔

یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ حق تعالیٰ مثل نورِ شید ہے جس کا پرتو ہر چیز پر پڑتا ہے۔ حتیٰ کہ
ادنیٰ ترین ذرہ بھی شعاعِ آفتاب (روحِ الہی) کے ذیض سے محروم نہیں ہے۔

(۴۳)

تماشا کدے جو آئینہ داری
تجہ کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں
زمانہ تحریر: ۱۸۱۶ء

عجیب سی بات ہے کہ بعض بحریں جو اردو میں بہت مقبول ہیں اور مقبول رہی ہیں، غالب کو پسند نہیں تھیں۔ چنانچہ بحر کامل مثنیٰ سالم (متغایں چار بار) جسے اردو کے تقریباً ہر بڑے شاعر نے ایک آدھ بار ضرور برتا ہے، غالب کے یہاں بالکل نہیں ہے۔ اسی طرح متغارب (فولن) محذوف یا سالم بھی غالب کو بہت کم متوجہ کر پائی ہے، حالانکہ اس بحر کی تقریباً تمام شکلیں اردو میں شروع ہی سے متداول رہی ہیں۔ شعر زیر بحث والی غزل کے علاوہ متغارب میں دو ہی چار غزلیں غالب نے کہی ہیں۔

شعر زیر بحث میں بظاہر کوئی نکتہ نہیں ہے۔ ایک چھوٹا سا اختلافی معاملہ یہ ہے کہ مصرع اولیٰ میں ”تماشا کر“ ہے کہ ”تماشا کر“؟ میں ”تماشا کر“ کو ترجیح دیتا ہوں، اس وجہ سے کہ یہ زیادہ معنی خیز ہے، اور اس وجہ سے بھی کہ مولانا عرشی نے یوں ہی لکھا ہے ”تماشا کر“ میں کوئی تہ نہیں ہے، جب کہ ”تماشا کر“ میں حسب ذیل پہلو نکلتے ہیں: (۱) تماشا کر (۲) کیا تماشا ہے کہ (۳) تماشا یہ ہے کہ (۴) یہ بھی ایک تماشا ہے کہ۔ (۵) ”تماشا کر“ کہنے سے بہتر ہے کہ صرف ”تماشا“ کہا جا سکے کیوں کہ مدائیہ امری اس وقت بلیغ تر ہوتا ہے۔ جب علامت فعل حذف ہو گئی ہو یعنی ”انصاف“ کہنا بہتر ہے بہ نسبت ”انصاف کر“ کے، اور ”مدد“ کہنا بہتر ہے بہ نسبت ”مدد کر“ کے۔

دوسرا مصرع ”آئینہ داری“ کی وجہ سے ایک ایسا پہلو پیدا کر دیتا ہے جس کی طرف شارحین نے توجہ نہیں کی ہے۔ ”آئینہ داری“ کے ایک معنی ہیں، ”آئینہ دکھانا“، منعکس کرنا جیسا کہ خود

غالب کے یہاں ہے۔

آئینہ دار بن گئی حیرت نقش پا کر یوں

شارحین نے "آئینہ داری" کو "آئینہ بینی" کے معنی میں لیا ہے، جو غلط نہیں ہے۔ لیکن "آئینہ دکھانا" کے معنی سے جو مفہوم شعر میں پیدا ہوتا ہے وہ لطیف تر ہے۔ محبوب آئینہ دکھا رہا ہے، مگر کس کو؟ ظاہر ہے کہ وہ کسی معمولی شے کا آئینہ دار تو ہونے نہیں سکتا۔ یہ تو روزیٹی (Rossetti) کی اس خاتون جیسی ہستی ہی ہو سکتی ہے جو زمان و مکان سب کو اپنے وجود میں لئے ہوئے ہے اور جو عرش کے بااطلائی سے جھک کر دنیا اور کائنات کا مشاہدہ کرتی ہے۔

It was the rampart of God's house
That she was standing on;
By God built over the sheer depth
The which is Space begun.

(D.G. Rossetti : The Blessed Damsel)

غالب کا محبوب ایسا آئینہ ہے جس میں وہ سب منعکس ہے جو روزیٹی کی خاتون دیکھتی ہے۔ وہ گوشت پوست کا انسان نہیں ہے، بلکہ جوہر کائنات ہے جو زمین آسمان، فضا و ملاء ہر چیز پر محیط ہے ہر چیز کا ارتکاز و انعکاس اس کی شخصیت میں یا اس کی شخصیت پر ہوتا ہے۔ اس کو دیکھنا گویا حیات و کائنات کو دیکھنا ہے۔ اس کو مسخ کرنا گویا حیات و کائنات کو مسخ کرنا ہے۔ محبوب خود میں گم نہیں ہے، ایک عالم اس میں جھلکتا ہے اور مستحکم اس جھلکتے ہوئے عالم کو نہ دیکھ کر صرف اسے دیکھ رہا ہے، کیوں کہ اسے معلوم ہے کہ معشوق میں سب کچھ ہے۔ وہ معشوق، خود اپنی شخصیت اور کائنات کو ایک جانتا ہے اور تینوں میں فرق بھی کرتا ہے۔ اب تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں سے مراد یہ ہوتی کہ میں تجھے معمولی عاشق کی آنکھ سے نہیں دیکھ رہا ہوں، بلکہ میری تمنا بھی تیری طرح کائناتی ہے۔

(۴۴)

میں مضطرب ہوں وصل میں خوف رقیب سے
ڈالا ہے تم کو وہم نے کس پیچ و تاب میں
زمانہ تحریر : ۱۸۴۷

بظاہر نہایت سادہ شعر ہے، لیکن اس کی تمام مردج تشریحات میرے اس اصول کا زندہ ثبوت ہیں کہ شعر کا صحیح مفہوم اسی وقت معلوم ہو سکتا ہے جب اس کے ہر لفظ پر غور کیا جائے اور ہر لفظ کا صحیح مصرف دریافت کیا جائے۔ صحیح مصرف سے میری مراد ہے ایسا مفہوم جو شعر کے معنوی نظام سے پوری طرح ہم آہنگ ہو اور من مانا یا تاثراتی نہ ہو۔ الفاظ کے جو معنی بیان کئے جائیں ان کی تصدیق مستند لغات یا مستند استعمالات کے ذریعے ہوتی ہو۔ اس شعر کی شرح میں گورڈر یہ ہوتی ہے کہ لوگوں نے سرسری مطالعے کے بعد ایک تاثر قائم کیا اور یہ غور نہ کیا کہ سارے الفاظ اس تاثر کی تخلیق کر رہے ہیں کہ نہیں یعنی بعض الفاظ نظر انداز ہو گئے اور بعض کے معنی کی پوری چھان بین نہ کی گئی۔ مثلاً ”سہا مجددی“ نے کہا کہ رقیب کا خوف معشوق کو ہے، مشکلم کو نہیں۔ بے خود موبانی نے کہا ہے کہ مشکلم معشوق سے کہتا ہے کیا تم بھی رقیب سے ڈرتے ہو؟ یعنی شراح نے مطلب وہ بیان کیا ہے جو ان کے دل میں ہے، وہ نہیں تو شعر میں ہے۔

بنیادی بات یہ ہے کہ معشوق کا پیچ و تاب ”وہم“ کے باعث ہے۔ یعنی معشوق کو کسی بات کا وہم، جھوٹا خیال، بے بنیاد تصور، ہے جس کی بنا پر اس کو پیچ و تاب ہے۔ لفظ ”کس“ سے صاف پتہ چلتا ہے کہ مشکلم کے خیال میں یہ پیچ و تاب غیر ضروری، بلکہ نامناسب ہے۔ مثلاً ”ہم کہتے ہیں“ آپ سمجھتے ہیں میں بارش سے ڈرجاؤں گا، آپ بھی کس خیال میں ہیں؟“ یعنی آپ کا خیال غلط ہے۔ بے بنیاد ہے۔ مصرع ثانی میں استفہام ”پیچ و تاب“ کے بارے میں ہے، ”وہم“ کے بارے میں نہیں یعنی سوال

یہ نہیں ہے کہ اس وقت تم کو وہم کیا ہے ؟ بلکہ سوال یہ ہے کہ تم کو پیچ و تاب کیا ہے ؟ پیچ و تاب کی وجہ تو خود ہی بیان کر دی گئی ہے ، کہ اس کی وجہ ”وہم“ ہے ۔ لہذا شعر کا بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ وہ وہم کیسے جس کی بنا پر معشوق بتلا سے پیچ و تاب ہے ؟ تو شعر میں بیان کی گئی ہیں وہ دندان تو جملہ درد بانہ کی قسمت ہیں ۔ میں وصل کے وقت خوف رقیب سے مضطرب ہوں ، تم کو وہم نے کس پیچ و تاب میں ڈال رکھا ہے ؟ ظاہر ہے کہ اس تشریح کی روشنی میں شعر دو لخت اور نامر لوط ٹھہرتا ہے ۔

در اصل مصرعہ اولیٰ میں ”استغنام انکار می ہے“ وصل کے ہنگام عاشق مضطرب میں ہے ۔ معشوق سمجھتا ہے کہ یہ اضطراب خوف رقیب کے باعث ہے اور عاشق کی بزدلی پر پیچ و تاب کھاتا ہے ۔ عاشق کہتا ہے کہ بھلا میں اور خوف رقیب سے ہنگام وصل مضطرب ہو جاؤں ؟ تم وہم میں مبتلا ہو اور اس وہم نے تمہیں عجب بے بنیاد پیچ و تاب میں ڈال رکھا ہے ۔ مجھے وصل میں اضطراب تو ہے ، لیکن خوف رقیب سے اس کا کیا تعلق ؟ یہ اضطراب تو دراصل جذباتی ہیرے کے باعث ہے ، نہ کہ بزدلی یا خوف کے باعث ۔ تم بھلا کس وہم میں ہو اور کیا پیچ و تاب کھاتے ہو ؟ گو یاد دلاؤں شہ سے مستعد می ہیں ۔ پہلے شعر میں استغنام کی نوعیت انکار می ہے کہ میں اور خوف رقیب سے مضطرب ہو جاؤں ؟ شہ سے شافی میں استغنام کی نوعیت طریز ہے ۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ وصل میں جذباتی بیگانگی کو ”اضطراب“ کہہ سکتے ہیں کہ نہیں ؟ اس کا بہتر جواب یہ ہے کہ ”اضطراب“ کے لفظ میں ”جنہیدن“ ، ”تغیب الغات“ یعنی ”رزش“ اور ”استغنام“ اس سے بھی ”پرکاری“ ، ”گنہ گشت“ ، ”بے چینی“ کے معنی نکلتے ہیں ۔ جذباتی بیگانگی کے وقت باتھ پڑوں میں لرزش مامات ہے ، چاہے وہ بیجان جنسی ہو ، یا خوف کے باعث ہو ، یا غصے کی وجہ سے ہو ۔ لہذا عاشق پر جذباتی بیگانگی کے باعث لرزہ و اضطراب طرہ می ہے ، در معشوق سمجھتا ہے کہ یہ لرزش خوف کے باعث ہے ، اسی وجہ سے لفظ ”وصل“ خاص اہمیت کا حامل ہو جاتا ہے ۔ عاشق چاہے مجھیں ہو کر کہتا ہے کہ وصل کا ہنگام ، اور مجھے لرزش اس وجہ سے ہو کہ میں خوف زدہ ہوں ؟ واہ تم کو بھی وہم نے کس پیچ و تاب میں ڈال دیا ، سوال کا دوسرا جواب یہ ہے کہ وصل کے جذباتی بیگانگی کو ”اضطراب“ خود غالب نے کہا ہے ، اور اسی

غزل میں کہا ہے ہے

میں اور حظ وصل خدا ساز بات ہے
جاں نذر دینی بھول گیا اضطراب میں

(۴۵)

رو میں ہے رخس عمر کہاں دیکھیے تھے
 نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پاس رکاب میں
 زمانہ تحریر: ۱۸۴۷ء

عالی نے اس شعر پر جو حاشیہ لکھا ہے وہ شاعرانہ حسیت سے بھرپور ہے: "عمر کو ایسے بے قابو گھوڑے سے تشبیہ دینی حسن شبہ کا حق ادا کر دیتا ہے... میری حالت تو یہ ہے کہ نہ تو ہاتھ میں باگ ہے اور نہ پاؤں رکاب میں ہے۔ بالکل بے اختیار اس پر سوار ہوں۔ دیکھیے وہ کہاں جا کر ٹھمتا ہے یا کتنی دور جا کر مجھے اپنی پشت پر سے گراتا ہے۔"
 شعر کا بنیادی مفہوم یہی ہے، کسی شاعر نے اس سے اختلاف نہیں کیا ہے لیکن بعض نکات ہنوز توجہ طلب ہیں:

(۱) "رو میں ہے رخس عمر"، یہ حال کی تصویر ہے۔ اگلا ٹکڑا مستقبل کے غیر یقینی ہونے کی طرف اشارہ کرتا ہے، "کہاں دیکھیے تھے" لیکن ماضی میں صورت حال کیا تھی؟ آج تو رخس عمر رو میں ہے، یعنی ردائی میں ہے، کل غالباً یہ حالت نہ تھی۔ یعنی آج تو اپنی صبار فٹاری اور منہ زوری کے باعث رخس عمر ہمارے قابو سے باہر ہے، لیکن ایک وقت شاید وہ بھی تھا، جب ایسا نہ تھا۔ زندگی کبھی ہمارے اختیار میں بھی تھی۔ بالفاظ دیگر کبھی وہ وقت بھی تھا جب میں اپنے ماحول میں پوری طرح پر اعتماد اور اپنی دنیا کا مالک تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب انسان نئی تہذیب کے پیچیدہ مسائل یا نئی زندگی کے گونا گوں مصائب کا شکار نہ تھا۔ ایک طرح سے یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ایک وقت وہ تھا جب انسان پر گناہ کا داغ نہ لگا تھا۔

(۲) رخس عمر کبھی ساکت بھی رہا ہوگا، ورنہ میں اس پر سوار کس طرح ہو سکتا ہوں لہذا

اس کے آئندہ تھم جانے کا مفہوم لازماً موت نہ ہوگا، بلکہ اس طرح کا سکون اور امن بھی ہو سکتا ہے۔

(۳۱) ”کہاں“ کے لفظ نے اس شعر کو زمان سے نکال کر مکان میں ڈال دیا ہے۔ رخش عمر

کا سفر دراصل زمانی سفر ہے، لیکن اس کے قیام کے لیے استفساری لفظ ”کب“ ہے، نہ کہ ”کہاں“۔

گویا اس زمانی سفر میں تفہیم کا حوالہ مکان ہے۔ کیا زمان و مکان دونوں ایک ہیں؟

(۳۲) دوسرے مصرعے میں زمان و مکان کی وحدت کا ایک اور اشارہ ملتا ہے۔ باگ پر

قابو ہونے سے رفتار اور سمت دونوں قابو میں رہتے ہیں۔ پاؤں رکاب میں مضبوطی سے جھے

ہوں تو گھوڑے کی پشت پر اپنا وجود قائم رہتا ہے۔ دونوں میں زمان و مکان کا حوالہ موجود

ہے۔ (وجود مشترک ہے زمان و مکان میں)۔

مندرجہ بالا اشاروں کی روشنی میں شعر کی تفصیلی تصویر کا خاکہ یوں بنتا ہے: ایک

وقت تھا جب میں رخش عمر پر مضبوطی سے جما ہوا تھا۔ اس کی رفتار اور سمت دونوں میرے قابو

میں تھے۔ (یعنی میں اپنے حالات اور ماحول پر پوری طرح حاوی تھا) مجھے خیال تھا کہ میں،

جو ہوشیار شہسوار ہوں، اس اڑیل گھوڑے (یعنی زمان و مکان، یعنی وجود) کو اپنی چال

چلاؤں گا۔ لیکن اچانک کسی ظاہری وجہ کے بغیر گھوڑا میرے قابو میں نہ رہا۔ زندگی کی ہر چیز

میرے اختیار سے نکل گئی۔ میں حالات کا محکوم ہو گیا۔ اب میں کہاں جاؤں گا، کدھر جاؤں گا،

اور کب جاؤں گا، یہ سب غیر یقینی ہے۔ رخش عمر کی رفتار کا بے قابو ہونا گویا زمان و مکان اور

ماحول پر میری حکومت کا ختم ہونا ہے۔ اب یہ جہاں چاہے گا اپنی مرضی سے ٹھہرے گا۔ اس کے

ٹھہرنے کے وقت میری شخصیت زوال کے کس خطے میں پہنچ چکی ہوگی، یہ کوئی نہیں کہہ سکتا۔ ممکن

ہے اس کا ٹھنڈا میری ظاہری موت نہ ہو، لیکن باطنی موت ضرور ہو سکتا ہے۔

ایک طرح سے دیکھیے تو اس شعر میں مشرقی اقوام کے زوال کی داستان ہے۔ ایک زمانہ

تھا جب مشرقی حالات پر حاوی تھا، اور ایک زمانہ ہے جب حالات مشرق پر حاوی ہیں۔

ان سب باتوں کے باوجود شعر میں حرکت اور قوت کا جو زبردست پیکر ہے، اس کی تشریح

و نحسین ناممکن ہے۔ شعر کیا ہے، تمام فنون لطیفہ کی روح ہے۔

(۴۶)

اتنا ہی مجھ کو اپنی حقیقت سے بعد ہے
جتنا کہ وہم غیر سے ہوں پیچ و تاب میں
زمانہ تحریر: ۱۸۴۷ء

سب شارح اس بات پر متفق ہیں کہ ”غیر“ سے مراد ماسویٰ اللہ ہے۔ شارح کا بیان یہ ہے کہ صوفیہ لاموجود الا اللہ کے قائل ہیں، اس لیے ماسویٰ اللہ کچھ نہیں۔ اگر وجود ہے تو محض اللہ کا، یعنی وجود واجب کا۔ لہذا شعر کا مطلب یہ نکلا کہ میں ماسویٰ اللہ کے موجود ہونے کا وہم رکھتا ہوں، اور اس وہم کی بنا پر پیچ و تاب میں ہوں، یعنی اس کو سمجھنے کے درپے ہوں لیکن چونکہ ماسویٰ اللہ کچھ ہے ہی نہیں، اس لیے اس کو سمجھنے کے لیے جتنا پیچ و تاب کھاتا ہوں اتنا ہی میں اپنی حقیقت سے دور رہ جاتا ہوں۔ اگر مجھے یہ معلوم ہو جائے کہ غیر اللہ برتے معدوم ہے تو مجھے یہ بھی معلوم ہو جائے کہ میں کیا ہوں (یعنی یہ معلوم ہو جائے کہ میں بے وجود ہوں)۔

اس شرح میں بعض قباحتیں ہیں۔ اول تو یہ کہ ”غیر“ سے ”ماسویٰ اللہ“ ہی کیوں مراد ہو؟ یعنی ”غیر“ سے ”غیر وجود“ مراد لینے کی کوئی وجہ شعر میں نہیں۔ ”غیر“ محض ”غیر خود“ کیوں نہ مراد لیا جائے؟ (یعنی وہ وجود جو ”میں“ نہیں ہے، No: ۱ ہے۔ شعر میں کوئی اشارہ نہیں کہ ”غیر“ سے ”غیر اللہ“ مراد ہے۔ اور نہ لفظ ”غیر“ کے معنی ”غیر اللہ“ یا ”ماسویٰ اللہ“ ہوتے ہیں۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ ”پیچ و تاب“ کا مفہوم یہ نہیں کہ میں سمجھنے کے درپے ہوں شعر تو صرف یہ کہہ رہا ہے کہ وہم غیر مجھے پیچ و تاب میں رکھتا ہے، یا وہم غیر کے باعث میں پیچ و تاب میں ہوں۔ ”پیچ و تاب“ کے معنی ”سمجھنے کی کوشش“ کیا، محض ”کوشش“ بھی نہیں ہوتے۔ ”پیچ و تاب“ کے معنی ہیں ”فکر“ ”اندیشہ“ ”تردد“ ”بے قراری“۔ اسٹائنکاس نے ”بحث مباحثہ“ بھی درج کیے ہیں۔ فرنگ

آنندراج میں ”پچ و تاب“ کے تحت لکھا ہے کہ ”پچ“ سے رشک و حسد کا کتا یہ بھی قائم کرتے ہیں۔ اس طرح یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ وہیم غیر سے پچ و تاب میں ہونے کا مفہوم یہ نہیں ہے کہ میں غیر اللہ کو سمجھنے کے درپے ہوں اور اس کو سمجھنے کے لیے پچ و تاب کھاتا ہوں مفہوم یہ ہے کہ میں تردد اور بے قراری اور فکر کا شکار ہوں۔

اب لفظ ”وہیم“ پر بھی غور کر لیجیے مشہور صوفی مفکر حضرت عبدالکریم الجیلی نے وہیم کی تعریف یوں کی ہے: مفروضے قائم کرنا، رائے، اشارت، مشبہ، اس لیے فریب ذہنی۔ لہذا ”وہیم غیر“ کے معنی ہوئے ”غیر کے بارے میں مفروضے، شبہات اور ذہنی فریب“ یعنی اس بات کا دھوکا یا شبہ کہ غیر بھی کوئی شے ہے۔

مندرجہ بالا بحث کی روشنی میں شعر کا اصل مفہوم حسب ذیل بنتا ہے: (۱) میں اپنی حقیقت کی تلاش میں ہوں۔ (۲) عقل کی رو سے مجھے حقیقت کی کنہ تبھی حاصل ہو سکتی ہے جب میں خود کو دوسروں کے سامنے رکھوں اور نقطہ ہائے اشتراک و اختلاف تلاش کروں کیونکہ عقل کے اعتبار سے ”من“ اسی وقت ہو سکتا ہے جب ”غیر من“ بھی ہو۔ (۳) اس کا مطلب یہ ہے کہ میں اپنے وجود میں یقین اسی وقت رکھ سکتا ہوں جب مجھے دوسروں کے وجود کا بھی یقین ہو۔ (۴) لہذا میرا وہیم (یعنی مفروضہ، رائے، مشبہ، فریب ذہنی) یہ ہے کہ دوسرے بھی موجود ہیں، ورنہ میں موجود نہ ہوتا۔ (۵) لیکن مشکل یہ ہے کہ دوسروں کا وجود مجھے گوارا نہیں اور مجھے یہ بھی پسند نہیں کہ میرا وجود دوسروں کا تالیف ٹھہرے۔ میں اس پچ و تاب میں ہوں کہ یہ دوسرے کون ہیں؟ اور میرا وجود واجب کیوں نہیں ہے؟ (۶) جتنا ہی میرا پچ و تاب (بحث مباحثہ، تردد، تشویش، بے قراری، اندیشہ) بڑھتا ہے، اتنا ہی میں حقیقت سے دور ہوا جاتا ہوں۔ کیونکہ (۷) اصل حقیقت تو یہ ہے کہ نہ میں موجود ہوں، نہ غیر موجود ہیں۔ ہم مخلوق ہیں موجود وہ ہوتا ہے جو مخلوق نہ ہو۔ (۸) لیکن مشکل یہ ہے کہ غیر کے وجود کے بغیر میں اپنا وجود ثابت نہیں کر سکتا۔ اور غیر کا وجود چونکہ ہے ہی نہیں، اس لیے میرا وجود بھی نہیں ہے۔ اس لیے میری حقیقت کچھ نہیں، صرف ایک وہیم ہے۔ میں جب تک اس بات کو نہ سمجھ لوں گا اپنی حقیقت سے دور رہوں گا۔

ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ”غیر“ کا وجود ہی نہیں ہے، اور میں اس وہم میں مبتلا ہوں کہ میں کچھ ہوں اور غیر کچھ اور رہیں۔ یعنی میں اپنی ہستی کو دو مردوں کی ہستی سے جدا گانا نہ سمجھتا ہوں۔ اصل واقعہ یہ ہے کہ یہ محض وہم ہے کہ غیر میں بھی کچھ ہے۔ دنیا میں جو کچھ ہے وہ سب ایک ہی وجود ہے، غیر کوئی نہیں ہے۔ جب تک میں اس وہم میں مبتلا رہوں گا کہ میں الگ ہوں اور غیر میں الگ ہیں۔ اس وقت تک میں اپنی ہستی کو نہ سمجھ پاؤں گا اور اپنی حقیقت سے بے خبر رہوں گا۔

(۴۷)

ہے مشتمل نمود صور پر وجود بحر
یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں
زمانہ تحریر: ۱۸۴۷

تمام ظاہری سادگی کے باوجود یہ شعر نہایت ٹیڑھا ہے۔ اسی اور طباطبائی حانی کے ہم نوا ہیں کہ یہ شعر وحدت وجود اور کثرت موهوم کی تمثیل ہے۔ قطرہ اور موج اور حباب کی ہستی کچھ نہیں ہے۔ بلکہ یہ سب صورتیں دریا کی بدولت نظر آ رہی ہیں۔ ہستی موجدات دراصل وجود واجب کے ضمن میں ہے۔ بے خود موهانی کہتے ہیں کہ مختلف صورتوں کے مجموعے کا نام سمندر ہے، تو قطرہ، موج، حباب کو الگ الگ کیوں سمجھتا ہے؟ اس شرح کی رو سے یہ شعر وحدت الشہود کا مضمون بیان کرتا ہے۔ سہا مجر دی کا بھی یہی خیال ہے۔ بے خود دہلوی کی رائے حالی کے موافق ہے۔

یہ الفاظ دیگر، ان سب لوگوں کا خیال یہ ہے کہ سمندر کا وجود محض صورتوں کے ظاہر ہونے سے نظر آتا ہے، یا پھر یہ کہ قطرہ و موج و حباب کا وجود سمندر کی بدولت ہے۔ دونوں انداز فکر پہلک تضاد کے شکار ہیں۔ اگر سمندر کا وجود صورتوں پر مبنی ہے اور وہ صورتیں قطرہ، موج، حباب، کچھ نہیں ہیں تو ان کی نمود پر وجود بحر کا مشتمل ہونا کیا معنی رکھتا ہے؟ اور اگر ان صورتوں کا کوئی اصلی وجود نہیں ہے، یہ محض سمندر کی بدولت نظر آ رہی ہیں، تو مصرع اولیٰ کا مفہوم اٹ جاتا ہے۔ شاعر تو کہہ رہا ہے کہ سمندر کا وجود نمود صور پر مشتمل ہے، اور شارح کہہ رہے ہیں کہ نمود صور کا وجود سمندر پر مشتمل ہے۔ ایں چہ بول العجیبی است؟

شوکت میرٹھی نے البتہ بالکل نیا مطلب نکالا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ فی حد ذاتہ دریا کا

مستقل وجود نہیں ہے، صرف صورتیں ہی صورتیں ہیں۔ اگر ہم اس مجموعے سے ایک ایک شے کو سلب کرتے جائیں تو آخر میں کچھ بھی نہ رہے گا۔ یعنی دنیا ایک امر اعتباری اور فانی ہے۔ یہ مطلب بہت خوب ہے، لیکن یہ لفظ ”نمود“ (بمعنی ”منظر“) کے ساتھ پورا انصاف نہیں کرتا۔ شعر میں صاف کہا جا رہا ہے کہ سمندر کا وجود صرف ان صورتوں پر ہے جن کی نمود سمندر کا القباس پیدا کرتی ہے۔ یعنی وہ صورتیں بھی محض دکھائی دیتی ہیں۔ ان کا واقعی ہونا ضروری نہیں ”نمود“ کے معنی کو سمجھنے کے لیے غالب کا یہ شعر ذہن میں لائیے۔

وہ بھی تھی اک سیمیا کی سی نمود

صبح کو رازِ مہِ واختر کھلا

شوکت کی یہ بات بائبل درست ہے کہ دنیا عنذاتِ ملبیہ کا مجموعہ ہے اور اس کی کوئی اصل نہیں۔ لیکن شعر کا یہ مسند ب بھی باقی رہتا ہے کہ اگر قطرہ و موج و جباب ہے وجود ہیں تو وہ کون سی صورتیں ہیں جن پر وجود بحر مشتمل ہے؟ مصرع ادنیٰ کی رو سے تو صورتیں واجب ٹھہرتی ہیں۔ اکیسواں مسند کا وجود ان سے ہے اور مصرع ثانی میں یہی صورتیں، اگر قطرہ و موج و جباب کو صورتِ استعارہ مانا جائے، معدوم و مہیوم قرار دی جا رہی ہیں۔

اس مسئلے کا حل یہ ہے کہ یہ شعر نہ صرف وجود کا تباہی اور نہ وحدتِ اشہود کا۔ دنیا کے اعتباری ہونے کا مفہون اس میں ضرور ہے، لیکن اس مضمون کے پارے میں شاید نقطہ نگاہ ماورائی ہے اور استقامتِ خودی سے عبارت ہے۔ سمندر یعنی کائنات کچھ نہیں ہے۔ محض صورتیں ہیں جن کو دیکھ کر ہم دھوکے میں آ جاتے ہیں۔ ادراک کچھ نہیں ہے، محض مدرک کی نظر ہے۔ اگر مدرک نہ ہو تو ادراک کچھ نہیں ہے۔ ادراک کا عمل ہی شے کی حقیقت کو بدل دیتا ہے۔ کیوں کہ ادراک تابع ہے مدرک کا۔ تم لوگ قطرہ و موج و جباب کے مجموعے کو سمندر سمجھتے ہو، حالانکہ قطرہ و موج و جباب کا وجود تمہارے ذہن کا تابع ہے۔ محض صورتیں ہیں، ان کا وجود صرف ہمارے ذہن میں ہے۔ نہ قطرہ کچھ ہے، نہ موج، نہ جباب۔ یہ محض چند صورتیں ہیں جن کو تمہاری قوت مدرکہ نے تمہاری آنکھوں پر منعکس کیا ہے۔ کہیں کچھ بھی نہیں ہے۔ جو کچھ ہو تم ہی تم ہو۔

(۴۸)

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

زمانہ تحریر : ۱۸۴۷

مصرع ثانی میں استعارے کے بے مثال حسن نے تمام شارحین کو اس درجہ مبہوت کر دیا کہ مصرع ادنیٰ پر توجہ کم صرف ہوئی، اور مصرعے کی، لہذا شعر کی شرح ناقص رہ گئی۔ دوسرا مصرع درحقیقت مصرع ادنیٰ کی پشت پناہی کرتا ہے جب تک اس مصرع کی پوری تشریح و توضیح نہ ہوگی، اس شعر کے بارے میں ہمارا علم نامکمل رہے گا۔

سب سے پہلی غور طلب بات ”ظہور“ اور ”شہود“ کے مابین امتیاز ہے۔ ”ظہور“ موجودات کا استعارہ ہے، یعنی ان اشیاء کا جنہیں دنیا والے اپنی ظاہری آنکھوں سے دیکھتے ہیں۔ ان اشیاء کو لاہر حق کا پر تو یا وجود حق کی ظاہری شکل کہہ سکتے ہیں۔ اس کے برخلاف ”شہود“ خود حضرت حق کا استعارہ ہے۔ جب موجودات، موجودات کی شکل میں نظر نہ آئیں، بلکہ حق ہی حق معلوم ہوں، تو انہیں ”شہود“ کہا جاتا ہے۔ شیخ اکبر حضرت محی الدین ابن عربیؒ فصوص المحکمہ کے مقدمے میں فرماتے ہیں: ”وہ اشیاء کا غیر اس اعتبار سے ہے کہ اس کی ذات ہنوز مخفی ہے... اور اس نے اشیاء کو اس واسطے پیدا کیا کہ وہ خود ان میں مخفی ہو جائے اور اشیاء ظاہر ہو جائیں اور اس کو چھپالیں“ (ترجمہ مولوی عبید الغفور، مطبوعہ حیدر آباد ۱۸۸۸ء) لہذا ظہور کا درجہ شہود سے کم تر ہے۔ ”غیب غیب“، یعنی غیب کا نہ ہونا، یہ شہود پر دال نہیں ہو سکتا کیوں کہ غیب غیب کے معنی ہیں ظہور، اور ظہور کے بارے میں شیخ اکبر کہہ چکے ہیں کہ وہ حق تعالیٰ کا پردہ ہے۔ غیب غیب کے معنی ذات احدیت نہیں ہو سکتے۔ عدم عدم کے معنی وجود ہو سکتے

ہیں۔ غیب غیب کے معنی وجود نہیں ہو سکتے۔ اس کے معنی اصل غیب ضرور ہو سکتے ہیں، یعنی غیب محض۔ جس طرح ”ذات ذات“ کے معنی ”اصل ذات“ ہو سکتے ہیں۔ اس طرح پہلا مصرع یہ کہتا ہوا معلوم ہوتا ہے کہ جس کو ہم شہود سمجھ رہے ہیں وہ غیب محض ہے، یا بہت سے بہت وہ ظہور ہے، یعنی غیب کے اوپر پڑا ہوا پردہ ہے۔

لہذا مصرع ادنیٰ میں کہا گیا ہے کہ جس کیفیت کو ہم شہود سمجھ رہے ہیں وہ تو محض ظہور کی کارگر ہی ہے۔ لیکن خود شہود کیا ہے؟ شہود بھی ہمیں بہت دور نہیں بے جانا۔ جیسا کہ شیخ اکبر نے کہا ہے، ”فصوص المحکم“، ”پس حق تعالیٰ اس وجوب ذاتی کی حیثیت سے ہمیشہ اس علم سے غیر معلوم رہتا ہے جو ذوق اور شہود سے حاصل ہوتا ہے، کیونکہ حادث کو اس کے ادراک میں قدم ہی نہیں ہے۔“ (ترجمہ مولوی عبدالغفور)۔ اس طرح استشیاد کو حق ہی حق کی شکل میں دیکھنا بھی ذات کا علم نہیں علی کرتا، بلکہ اس علم کی طرف محض اشارہ کرتا ہے۔

اب دوسرے مصرعے پر آئیے۔ جو لوگ خواب میں خود کو نیند سے جا بجا ہوا دیکھتے ہیں وہ ابھی خواب نیند ہی میں ہیں۔ ان کو محض دھوکا ہے کہ ہم جاگ اُٹھے ہیں۔ یہ دھوکا کس قسم کا ہے؟ یہ دھوکا دو صورتوں سے خالی نہیں ہے۔ سوتے ہوئے شخص کو جاگنے کا تجربہ نہیں ہوا ہے۔ وہ محض اس دھوکے میں ہے کہ مجھ کو یہ تجربہ ہو گیا ہے۔ اسی طرح ظہور اور شہود کو علم الہی کا تجربہ سمجھنا دھوکا ہے۔ لیکن یہ دھوکا بالکل بے حقیقت بھی نہیں ہے جس طرح خواب میں جاگ اُٹھنے کا تجربہ، اصل تجربے کا ظل ہے، اسی طرح ظہور کا علم، ذات حق کے علم کا ظل ہے۔ دوسری صورت یہ ہے کہ جو شخص اس وقت محو خواب ہے، وہ کبھی نہ کبھی تو بیدار رہا ہوگا جس طرح دم دلیل ہے وجود کی، اسی طرح خواب دلیل ہے بیداری کی۔ لہذا خواب میں جاگنے کی وجہ سے جو دھوکا ہوا ہے وہ اس اولین بیداری کا بھی ہوسکتا ہے جب صبح الست تھی۔ صبح الست کی بیداری روح کی وہ بیداری ہے جب وہ آغوش حق میں تھی اور حیات موجود محض غفلت کی نیند ہے۔ جب روح نے وجود حق کو ظہور و شہود کی شکل میں دیکھا تو اس کو دھوکا ہوا کہ وہ اپنی اس اولین بیداری کے عالم میں لوٹ گئی ہے جس میں اس کو تمام چیزوں کا علم تھا۔

اس طرح یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ مادی زندگی نہ صرف غفلت کی نیند ہے، بلکہ بے حقیقت

بھی ہے۔ اس کی مثال اس خواب کی سی ہے جو ہم دیکھتے ہیں، اور گمان کرتے ہیں کہ ہم کو اصلی تجربہ پورا ہے۔ خواب میں تو تجربات گذرتے ہیں وہ محض واسطہ ہوتے ہیں، لیکن جب تک خواب جاری رہتا ہے، وہ تجربات بالکل حقیقی معلوم ہوتے ہیں۔ خدا کا علم اشیاء سے حاصل نہیں ہو سکتا، اس لیے نہیں کہ وہ اشیاء سے برتر ہے، بلکہ اس لیے کہ اشیاء کا وجود محض خیالی ہے۔ یعنی یہ شعر صرف اس بات کی نفی نہیں کرتا کہ ہم کو عالم اور موجودات کا علم حاصل ہے، بلکہ سرے سے عالم ہی کی نفی کرتا ہے۔ اس ایک شعر میں پورا نوافلاطونی فلسفہ آگیا ہے۔ آخر میں غالب کے زمانہ نوجوانی کا بھی ایک شعر اس موضوع پر سن لیجیے۔

بزم ہستی وہ تماشا ہے کہ جس کو ہم اسد
دیکھتے ہیں چشم از خواب عدم نکشادہ سے

(۴۹)

جانا پڑا رقیب کے در پر ہزار بار
اے کاشن جانا نہ تری رہ گزر کو میں
زمانہ تحریر : ۱۸۴۹

معشوق کے ہاتھوں، یا معشوق کی خاطر ذلیل ہونا اور اس درجہ ذلیل ہونا کہ رقیب
ملک کا اکرام کرنا پڑے، ہندو فارسی شاعری کا مخصوص موضوع ہے، وہیپ سے یہ اردو میں آیا
اور خوب پھلنا پھولا۔ ہندو ایرانی شاعری میں اس مضمون کی شاید بہترین مثال میرزولی
کا یہ شعر ہے۔

ہزاراں آدازاں خواری کہ چول می راندی از بزم
بہ امید شفاعت جانب اغیار می دیدم
اردو میں مومن کا شعر زبان زد خلایق ہے اور مضمون کے لحاظ سے غالب کے زیر بحث شعر سے
قریب بھی ہے۔

اس نقش پا کے سب سے کیا کیا کیسا ذلیل
میں کو چہ رقیب میں بھی سر کے بل گیا
لیکن غالب کے شعر میں بعض نکتے ایسے ہیں جن کی بنا پر ان کا شعر بھی ان بلند پایہ اشعار کے سامنے
بے تکلف رکھا جاسکتا ہے۔

”در“ اور ”رگنہ“ پر غور کیجیے۔ تمنا تو ہو رہی ہے کہ کاشن میں تیری رگنہ نہ جانتا
اور شکایت اس بات کی ہے کہ رقیب کے در پر ہزار بار جانا پڑا۔ شارحین نے ان مختلف باتوں
کو جوڑنے کے لیے یہ فرض کیا ہے کہ معشوق ہر وقت رقیب کے گھر پڑا رہتا ہے، یا رقیب نے معشوق

کے گھر کو اپنا گھر بنالیا ہے۔ لیکن ان توجیہات سے ”رہ گزر“ کی پوری تشریح نہیں ہوتی۔ معشوق کی ”رہ گزر“ (یعنی گلی) سے واقفیت کا منطقی نتیجہ یہ نہیں نکلتا کہ معشوق سے ملنے کے لیے رقیب کے دروازے جانا پڑے۔ بخود مرہانی نے اسی لیے ”رہ گزر“ سے واقفیت کو عاشق ہونے کا استعارہ قرار دیا ہے۔ دوسرے مصرعے کی شرح میں لکھتے ہیں: ”اے کاش میں تیری گلی کو نہ جانتا، یعنی کاش میں تجھ پر عاشق نہ ہوا ہوتا۔“

بخود کی تشریح خوب ہے، لیکن اس کے علاوہ بھی توجیہات ممکن ہیں۔ مثلاً ”رہ گزر“ کے معنی ”گلی“ نہ لے کر محض ”راستہ“ فرض کر سکتے ہیں۔ معشوق چونکہ اس راستے سے گزر رہا ہے جس پر رقیب کا گھر ہے اور خود معشوق کے گھر تک رسائی ممکن نہیں، اس لیے مجبوراً رقیب کے دروازے پر جا کر کھڑا ہوتا ہوں کہ تجھ کو دیکھ سکوں۔ دوسری توجیہ یہ ہو سکتی ہے کہ معشوق کے گھر کا راستہ رقیب کے گھر سے ہو کر ہے۔ اس لیے تجھ سے ملنے یا تجھے دیکھنے کے لیے بھی رقیب کے در سے ہو کر گزرنا پڑتا ہے۔ تیسری توجیہ یہ ہو سکتی ہے کہ تیری گلی کا ہر شخص میرا رقیب ہے، لہذا اس گلی سے گزرنا گو یا رقیب کے در پر جانا ہے۔ چوتھی توجیہ یہ ہو سکتی ہے کہ تجھ سے ملنے کے لیے رقیب سے ملنا شرط ہے۔ گو یا رقیب وسیلہ ہے۔ اس لیے اس کے پاس سے ہو کر تیرے در تک رسائی ممکن ہوتی ہے۔

”جانا“ اور ”جانتا“ میں تینیس بھی دلچسپ ہے اور دونوں الفاظ میں نئی طرح کا ربط پیدا کرتی ہے۔ جانا اسی لیے ہوا کہ جانتا تھا۔ اس طرح دونوں لفظ ایک دوسرے کا استعارہ ہیں۔

(۵۰)

پھر بے خودی میں بھول گیا راہ کو سے یار
جاتا دگر نہ ایک دن اپنی خبر کو میں
زمانہ تحریر: ۱۸۴۹ء

اس شعر میں ”پھر“ بمعنی ”دوبارہ“ نہیں ہے، بلکہ بمعنی ”تب“ ہے۔ اس نکتے کی طرف طباطبائی اور آسی نے اشارہ کیا ہے۔ لیکن ایک نکتہ اور بھی ہے۔ مصرع ثانی میں ”ایک دن“ کا فقرہ بہت معنی خیز ہے۔ ”میں ایک دن وہاں جاتا“ وغیرہ جملوں میں ”ایک دن“ ایک طرح کی بے پروائی اور عدم دلی چسپی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یعنی جس کام کی طرف طبیعت اکثر یاشدّت سے راغب نہ ہو، یا جس کی کوئی فوری ضرورت نہ ہو، اس کے لیے ”ایک دن“ کا فقرہ لگاتے ہیں۔ میں ایک دن اپنی خبر کو جاتا میں اشارہ یہ ہے کہ مجھے اپنی خبر گیری کی کوئی خاص ضرورت یا فکر نہیں۔ ٹھیک ہے، میں وہاں جا کر خود کو کھو آیا، مگر یہ کوئی ایسی خاص بات یا کسی تشویش کا معاملہ نہیں۔ گویا میں بنا ہی اس لیے تھا کہ کو سے یار میں جاؤں اور اپنی ہستی کو دہیں گم یا محو کر دوں۔ اب جب کہ وہ بات ہو گئی ہے تو میں گویا اطمینان سے ہوں۔ بلکہ میں بے خودی کو وہاں سے لے آیا اور خود کو وہاں چھوڑ آیا تو اچھا ہی ہوا، ایک فکر اور کم ہوئی۔ اب وہاں مجھ پر کیا گذری، یہ معشوق جانے یا اس کی گلی کے لوگ۔ لفظ ”بے خودی“ بڑے معرکے کا ہے، کیوں کہ یہ اپنی خبر کو نہ جانے کا جواز بھی ہے اور اپنی خبر گم کرنے کی وجہ بھی خوب شعر ہے۔

(۴۹)

شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں
جادہ غیر از نگہ دیدہ تصویر نہیں
(زمانہ تحریر: ۱۸۲۱ء)

بظاہر یہ شعر بالکل صاف ہے۔ آئی کا نکتہ ہے کہ جادہ چوں کہ جادہ حیرت ہے اگر
لیے نگہ دیدہ تصویر سے مشابہ ہے۔ حسرت کا نکتہ یہ ہے کہ میں جس دشت میں دوڑتا پھرتا
ہوں، وہاں ہر چیز مثل تصویر کو حیرت ہو جاتی ہے۔ متبادل مفہوم یہ ہے کہ میں جس دشت
میں ہوں وہاں راستہ اسی طرح معدوم ہے جس طرح تصویر کی آنکھ میں نگاہ معدوم ہوتی
ہے۔ پھر بھی دو تین باتیں توجہ طلب باقی ہیں۔

شعر کا بنیادی پیکر (جادہ جو نگہ دیدہ تصویر ہے) غیر معمولی طور پر حسین ہے۔ لیکن
اصل سے تصویر کی مشابہت کی اساس پر خنق کردہ پیکر غالب کا اپنا نہیں بلکہ ہند ایرانی شعر
کا مشترک سرمایہ ہے۔ یہ سلسلہ سودا:

کام اٹھانا ہے بسان جوے تصویر اس کے ہاتھ

بند رہتا ہے یہ معنی گو بہ صورت پہ رداں

سے لے کر عادل منصوری تک پھیلا ہوا ہے:

جو چپ چاپ رہتی تھی دیوار پر

وہ تصویر باتیں بتانے لگی

ایک بہت دل چسپ سوال یہ ہے کہ ”نگہ دیدہ تصویر“ کی جگہ ”نگہ تصویر“ کیوں

نہ کہا؟ یہ ظاہر ”دیدہ“ کا لفظ غیر ضروری ہے۔ لیکن دراصل ایسا نہیں ہے۔ اگر صرف ”نگہ

تصویر“ کہتے تو مفہوم یہ پیدا ہوتا کہ تصویر واقعی دیکھ رہی ہے۔ مثلاً:

ع: ہو گئے ہیں جمع اجزائے نگاہ آفتاب

ظاہر ہے کہ معشوق کی کمر کو (جو بجز نراکت و تنگی) معدوم فرض کیا جاتا ہے۔ معشوق کے کمر تو ہوتی ہی ہے، لیکن عاشق اس کا (کمر کا) وجود تسلیم نہیں کرتا۔ اب یوں دیکھیے کہ ہستی مطلق (یعنی حق تعالیٰ) معشوق ہے۔ تو اگر وہ معشوق ہے تو اس کی کمر بھی ہوگی۔ لیکن یہ کمر عاشق کے لیے معدوم ہوگی۔ یہ دنیا کیا ہے؟ شاید ہستی مطلق کی کمر ہے۔ عام لوگ کہتے ہیں کہ دنیا ہے (جس طرح سے عام لوگ کہتے ہیں کہ معشوقوں کے کمر ہوتی ہے) لیکن ہم اسے نہیں مانتے (جس طرح عاشق کی نظر میں معشوق کی کمر معدوم ہوتی ہے)۔ حق تعالیٰ شاید (معشوق) ہے، ہم اس کے عاشق ہیں معشوق کے کمر تو ہوتی نہیں، لہذا دنیا، جسے ہم معشوق حقیقی کی کمر کہتے ہیں، بے وجود ہے۔ اور لوگوں کے نزدیک دنیا کا وجود ہوگا، لیکن ہمارے لئے وہ معدوم ہے۔

اب تین نکاتے اور نکلتے ہیں۔ (۱) ہم معشوق حقیقی کے عاشق ہیں۔ یہ بات شعر میں مراحٹا نہیں لیکن بالکنا یہ مذکور ہے۔ (۲) اگر ہم حق تعالیٰ کو معشوق نہ سمجھتے تو کمر کے وجود یا عدم کی کوئی بحث ہی نہ ہوتی۔ (۳) معشوق حقیقی کی کمر کا نہ ہونا اس طرح ثابت ہے کہ وہ ہستی مطلق ہے مطلق وہ ہوتا ہے جو تمام ممکن چیزوں (مثلاً زمان، مکان، اعضا و جوارح وغیرہ) سے ماورا ہو۔ (۴) کمر کا موجود ہونا یا معدوم ہونا دونوں معشوق حقیقی کے وجود پر دال ہے۔ عام لوگ تو موجودات (دنیا) کو وجود خدا کی دلیل مانتے ہیں، اور ہم دنیا کو معدوم سمجھتے ہیں، اس لئے خدا موجود ہے۔

لہذا یہ شعر وجود اعتباری کی تکسیر سے زیادہ وجود حقیقی کی تصدیق کرتا ہے۔ خوب معنی آفرینی ہے۔

(۵۲)

کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت
یہی نقشہ ہے ولے اس قدر آباد نہیں
زمانہ تحریر: بعد ۱۸۲۶ قبل ۱۸۲۸

سب سے پہلے تو ”ولے“ پر غور کیجیے۔ غالب کی فارسیت نے ”مگر“ کا مستعمل لفظ چھوڑ کر
”ولے“ کا خالص فارسی لفظ منتخب کیا۔ میں نے ایک اور جگہ اس بحث کی طرف اشارہ کیا ہے کہ غالب
کی غیر شعوری فارسیت ان کے کلام کو پہچاننے کا اچھا ذریعہ ہو سکتی ہے۔ اب معنی پر آئیے۔
جہاں تک ”جلوہ گری“ کا تعلق ہے، بہشت اور کوچہ محبوب میں کوئی فرق نہیں لیکن
کوچہ محبوب میں بہشت سے زیادہ آبادی ہے۔ شعر میں تین کلیدی الفاظ ہیں، ہر ایک کی
نوعیت حد لیا کرتی ہے۔ جلوہ گری، نقشہ، آباد۔ جلوہ گری کس کی ہے؟ کوچے میں محبوب کی
بہشت میں خدا کی یا حوروں کی۔ لیکن ”جلوہ گری“ (بمعنی مناظر کی جلوہ گری) ”بہشت“ اور
”کوچہ“ کی صفت بھی ہو سکتی ہے۔ یعنی مناظر اور حسین نظاروں کی جلوہ گری۔ اب مفہوم یہ
نکلا کہ مناظر کی خوب صورتی کے اعتبار سے بہشت اور کوچہ محبوب میں کوئی فرق نہیں ہے۔ یعنی
یہ دو مقامات ہیں جو فی نفسہ خوب صورت ہیں۔ اس مفہوم کو نقشہ کے دوسرے معنی سے تقویت
پہنچتی ہے۔ ”نقشہ“ بمعنی ”کیفیت“، ”حالت“ تو ہے ہی، لیکن نقشہ بمعنی ^{design}
(شہر کا نقشہ، عمارت کا نقشہ) بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی جنت اور کوچہ معشوق کا طرز تعمیر ایک طرح
کا ہے، برابر کا حسن رکھتا ہے۔

”آباد“ بمعنی ”چہل پہل سے بھرا ہوا، بھیڑ بھاڑ والا، جہاں لوگ رہتے ہیں، یعنی دیر
کا متضاد“ ہے۔ یعنی کوچہ محبوب میں بہت سے لوگ رہتے ہیں، جیسا کہ میر کے شعر میں ہے۔

اس کی گلی کی خاک سبھوں کے دہن دل کو کھینچے ہے ایک گرجی لے بھی گیا تو آتے ہیں مرجانے درد
یہ بھی ہے کہ کوچہ محبوب میں ہجوم عشاق ہے، لوگ جوق در جوق وہاں پہنچتے رہتے ہیں۔ اس کے
برخلاف بہشت میں وہ جہم غفیر نہیں ہے، وہاں چند ہی لوگ نظر آتے ہیں "آباد" کا اشارہ
"جلود گرمی" کی طرف بھی ہو سکتا ہے، بمعنی "جلودوں سے بھرا ہوا" اب مفہوم یہ نکلا کہ بہشت
اگرچہ حسن ذاتی میں کوچہ یار سے کم نہیں ہے، لیکن اس میں معشوق (خدا یا معشوق مجازی) کے
جلودوں کی اس قدر فراوانی نہیں جس قدر کوچہ یار میں معشوق (خدا یا معشوق مجازی) کے
جلودوں کی فراوانی ہے۔

اگر یہ فرض کیا جائے کہ "آباد" کے صرف ایک معنی ہیں، یعنی "دیران کا تضاد" تو بھی
مندرجہ ذیل نکات پیدا ہوتے ہیں۔

(۱) کوچہ یار تک رسائی زندگی ہی میں ہو سکتی ہے بہشت میں پہنچنے کے لئے مرنا شرط

ہے۔ غالب ط

گر یہ معنی نہ رسی جلود صورت چہ کم است

کے مصداق لوگ کوچہ یار کو جنت کے مقابلے میں سہل الوصول پاکر کوچہ یار ہی میں جھگھٹ کیے رہتے ہیں۔
(۲) بہشت اس لیے مقابلہ دیران معلوم ہوتی ہے کہ جگہ بڑی ہے اور وہاں جانے
والے تھوڑے ہیں۔

(۳) بہشت کی تمنا کرنے والے اور اس میں داخل ہونے والے بے چارے زیادہ خشک
ہیں۔ ان کو کیا پتہ کہ دنیا ہی میں جنت موجود ہے۔ ان کی طرح کے چند احمق جنت کی راہ لیتے ہیں۔
مرجع خلاق تو کوچہ یار ہے۔

(۴) بہشت کے ساکنوں میں درد درد سوز ہی نہیں کہ ہاے وہو کریں۔ وہ چپ چاپ
پڑے رہتے ہیں۔ وہاں ہنگامہ اور چیل چیل کہاں؟ تیرے کوچے کے ساکن درد و سوز و مستی
سے بھر پور ہیں۔ یہاں ہر وقت ہنگامہ گرم رہتا ہے۔

بظاہر معصوم اور بے ارادہ شوخی کی مثال کے لئے اس سے بہتر شعر مناسب مشکل ہے اور
معنویت کے ابعاد بھی نادر اور لذیذ ہیں۔

(۵۳)

دو نول جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں
نمائندہ تحریر: ۱۸۵۲

تمام شارحین نے یہ فرض کیا ہے کہ ”وہ“ کی ضمیر خدا کی قائم مقام ہے، اور اس طرح شعر کا مطلب یہ نکالا ہے کہ اللہ میاں نے مجھے دو نول جہان بخش دیے اور سمجھے کہ میں اس عطا بے نہایت سے خوش ہو جاؤں گا، لیکن مجھے جھگڑا اور رد و قدح کرتے شرم آئی، اس لئے میں چپ رہا۔ اس شرح میں دو قباحتیں ہیں۔

پہلی قباحت یہ ہے کہ اللہ کے لئے جمع کا صیغہ ہمارے یہاں صرف ”اللہ میاں“ کے ساتھ مستعمل ہے۔ ”اللہ میاں“ کہتے ہیں۔ ”اللہ میاں“ بندوں پر مہربان ہیں۔ وغیرہ، پہلے ”اللہ صاحب“ بھی مستعمل تھا (ملاحظہ ہو ترجمہ قرآن از حضرت شاہ عبدالقادر) لیکن انیسویں صدی کی تیسری دہائی تک متروک ہو چکا تھا۔ مجرد ضمیر ”وہ“ کے ساتھ صیغہ جمع معشوق کے لیے تو بولتے ہیں (وہ آئے، وہ گئے، وہ بیٹھے، وغیرہ۔) لیکن لفظ اللہ یا خدا کے ساتھ ہمیشہ فعل واحد استعمال ہوتا ہے۔ اللہ فرماتا ہے، خدا بڑا کارساز ہے، وغیرہ، لہذا ”وہ“ سمجھے ”اللہ“ کے لیے نہیں ہو سکتا بشرطیکہ یہ فرض نہ کیا جائے کہ غالب نے خلاف محاورہ لکھا ہے۔ لیکن چونکہ ایسا فرض کیے بغیر بھی شعر بامعنی رہتا ہے، اس لیے غالب پر خواہ مخواہ خلاف محاورہ لکھنے کا الزام لگانے کی ضرورت نہیں۔ یہ ضرور ہے کہ اگر ”وہ“ سمجھے ”کی جگہ“ ”وہ سمجھا“ ہوتا تو اللہ کی طرف گمان اور بھی مستبعد ہوتا، کیوں کہ مجرد ضمیر اگر حق تعالیٰ کے لیے استعمال ہوتی ہے تو اس جگہ پر جہاں شک اور گمان بالکل ممکن نہیں ہوتا۔ مثلاً وہ بڑا کارساز ہے، اس پر بھروسہ رکھو، یا ”وہ“ مسبب الاسباب

ہے، کچھ نہ کچھ ہو کر رہے گا۔ وغیرہ۔ یعنی جب حق تعالیٰ کی صفات کا بیان ہو، تو مجرد ”وہ“ کافی ہوتا ہے۔ لیکن اللہ کے افعال و احکام کا ذکر ہو، مثلاً ”وہ کہتا ہے“ جھوٹ نہ بولو ”تو اس کا لازمی مفہوم یہ نہیں نکلتا کہ ”وہ“ بمعنی ”اللہ“ ہی ہے۔ شعر زیر غور میں ”وہ“ کے ساتھ سیغہ جمع کی باوث ایک خفیف سا اشتباہ تو ہوتا ہے کہ ”وہ“ بمعنی ”اللہ“ ہے۔ لیکن اس معنی میں دوسری قباحت اتنی بڑی ہے کہ اس اشتباہ کو بھی باقی نہیں رکھتی۔

دوسرے مصرعے کا مفہوم یہ بیان کیا گیا ہے کہ اللہ میاں نے مجھے دونوں جہان بخشے اور یہ سمجھے کہ مجھے خوش کر دیا۔ ظاہر ہے کہ اس شرح کی رو سے اللہ تعالیٰ کے علم کامل اور حاضر و غائب کے مکمل وقوف پر ضرب پڑتی ہے۔ دوسرے الفاظ میں مصرعے کا مفہوم یہ ہے کہ اللہ کو میرے بارے میں مغالطہ ہو کہ میں دونوں جہان بے کئے خوش ہو گیا ہوں۔ ظاہر ہے کہ اللہ کے علم میں کسی نقص اور اس کے مشاہدے میں کسی مغالطے کا امکان ہی نہیں ہے۔ اس لیے دونوں جہان بخشے والا اور اس دھوکے میں پڑنے والا کہ جس کو دونوں جہاں بخشے گئے ہیں وہ خوش ہوا، حق تعالیٰ نہیں ہو سکتا۔ کوئی بندہ ہی ہو سکتا ہے۔

جب یہ بات طے ہو گئی کہ ”وہ“ کی تعمیر خدا کی نہیں، بلکہ کسی بندے کی قائم مقام ہے، تو یہ بھی طے ہو گیا کہ وہ بندہ یا تو معشوق ہو گا یا کوئی مدد و مدد ہو گا۔ لیکن معشوق کو تو دونوں جہان پر مشرف نہیں فرض کر سکتے، پھر اس داد و دہش کا مطلب کیا ہوا؟ اس کا جواب یہ ہے کہ معشوق کے پاس بھی دو دنیاؤں ہیں، ظاہر یعنی اس کا جسم، اور باطن یعنی اس کا دل (معشوق نے ظاہر و باطن سب بخش دیا، اور سمجھا کہ میں مطمئن ہو جاؤں گا۔ لیکن میں مطمئن نہ ہوا، بس اس لیے چپ رہا کہ تکرار (بمعنی بحث یا بمعنی دہرانا) کیا کروں، زیادہ لالچی بننا آداب کے منافی ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ ظاہر و باطن سے بڑھ کر اور کیا ہو سکتا تھا جس کی طلب تھی؟ اس کا جواب یہ ہے کہ عاشق تو دراصل معشوق کی ذات کا طالب تھا، یعنی خود کو معشوق کی ہستی میں ضم کرنا چاہتا تھا، نہ کہ اس پر قبضہ و تصرف کا ہوا تھا۔ بود لیئر نے ایک خاتون سے اپنی نظموں کے ذریعے اظہارِ عشق کیا اور اسے اپنی شخصیت سے اس درجہ مسحور کر دیا کہ خاتون نے اپنے آپ کو بود لیئر کے حوالے کر دینے کی پیش کش کی۔ بود لیئر نے اسی دن سے اس سے ملنا ترک کر دیا اور کہا

کہ میں آپ کو دیوی بنا کر رکھنا چاہتا تھا، داشتہ بنا کر نہیں۔

اگر یہ فرض کریں کہ وہ "کی ضمیر کسی مدوح، مثلاً کسی بزرگ یا پیر کی قائم مقام ہے، تو بھی مفہوم قائم ہو جاتا ہے۔ "دونوں جہان" کا فقرہ اب دنیا اور عقبی کے مفہوم میں بھی ہو سکتا ہے اور "غیر معمولی بخشش و عطا" کے مفہوم میں بھی ہو سکتا ہے۔ مشہور روایت ہے کہ ایک بار خواجہ بختیار کاکی نے کسی غیر معمولی روحانی کیفیت سے مغلوب ہو کر حضار مجلس سے کہا کہ اس وقت جو چاہو مجھ سے مانگ لو۔ کسی نے جنت مانگی، کسی نے معرفت، کسی نے دنیا۔ لیکن بابا فرید نے کہا کہ میں تو صرف آپ کو مانگتا ہوں۔ ممکن ہے یہ شعر کہتے وقت اس واقعے یا کسی ایسے ہی واقعے کا دھندلا سا تاثر غالب کے ذہن میں رہا ہو۔

قاسم کا ہی کا شعر ہے

کو تاہ ہمتے کہ پے حاصل دو کون

دست طمع بہ حضرت بیچوں کند دراز

غالب کا بھی مضمون یہی ہے، لیکن غالب نے بات کو بہت بلند کر دیا ہے، کیوں کہ ان کے یہاں دست طمع دراز نہیں کیا گیا ہے، بلکہ "دو کون" خود ہی مل گئے ہیں، اور شکم کو پھر بھی انہیں قبول کرنے میں پس و پیش ہے۔ معنی آفرینی بھی غالب کے یہاں زیادہ ہے، کیوں کہ قاسم کا ہی کے یہاں ایک ہی معنی ہیں، جب کہ غالب کے شعر میں کم سے کم دو معنی ہیں۔

(۵۴)

کیا شمع کے نہیں ہیں ہوا خواہ اہل بزم
ہو غم ہی جاں گداز تو غم خوار کیا کریں
زمانہ تحریر : ۱۸۵۲

تمام شہ اح اس شعر کے مفہوم پر متفق ہیں یعنی یہ د اہل محفل شمع کے ہوا خواہ تو ہیں ،
لیکن کیا کریں ، شمع کا غم ہی ایسا ہے جس کا علاج کسی سے ممکن نہیں ۔ اور یہ کہ شمع کا ذکر صرف
تمثیل کے لیے کیا گیا ہے ، ورنہ اظہار اپنی حالت کا منظور ہے ، یا کسی بھی ایسے شخص کی حالت
کا جس کا درد لا علاج ہو اور جس کے چارہ گداز بالکل مجبور ہوں ، میں صرف چند مضمرات کی
طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں ۔

۱۱۔ پہلا مصرع تمثیل اور دوسرا مصرع بیان ہو سکتا ہے یعنی دوسرے مصرعے میں عام
بات کہی گئی کہ سب غم جاں گداز ہو تو غم خوار مجبور ہوتے ہیں ۔ مصرع اولیٰ میں اس کی مثال دی
گئی کہ شمع کو دیکھیے کس طرح گھلتی رہتی ہے ۔ ایسا نہیں ہے کہ اہل بزم اس کے بھی خواہ نہیں
ہیں ، لیکن کریں تو کیا کریں ، شمع کا درد ایسا ہے کہ اس پر کسی کی کچھ جہنی نہیں ۔ عام سترج کے
مطابق مصرع اولیٰ میں بیان کردہ ۱۲ (مقدمہ مغربی) سے ۱۳
مقدمہ کبریٰ ، مستنبط کیا گیا ہے ۔ مندرجہ بالا سترج کے مطابق کبریٰ سے صحت رسی کی طرف
صعود ہے ۔

۲۱۔ شمع رات بھر جلتی اور گھلتی رہتی ہے ، اس لیے اس کا غم جاں گداز کہا گیا ہے
لیکن اس کے جلنے اور گھلنے کا آسان علاج یہ ہے کہ اس کو بجھا دیا جائے ، یعنی اس کی زندگی ختم
کردی جائے ۔ رات ختم ہوتے ہوتے اس کو جل کر ناتواں ہی ، پھر اسے ساری رات کا کرب بردا

کرنے پر کمبوں مجبور کیا جائے، ایک بھونک مار کر اس کو بھاڑالیں تو شمع کی تکلیف ختم ہو سکتی ہے۔ یعنی مریض کو لا علاج مرض کی شدت پیدا اور طویل تکلیف، یا ذہنی اور جسمانی انحطاط کے باعث مردہ بدست زندہ والی زندگی گزارنے سے بچانے کا ایک ہی طریقہ ہے، وہ یہ کہ اسے موت کی نیند سلا دیا جائے۔ *euthanasia* یعنی لا علاج مریض کی زندگی ڈاکٹر کے ہاتھوں ختم کر دینا (جسے *mercy killing* بھی کہتے ہیں) اخلاقی اور مذہبی طور پر غلط ہے یا صحیح؟ یہ سوال تمام دنیا اور سہرہ ماننے کے اطباء کے لیے لاینحل مسئلہ رہا ہے۔ ایک طبقہ کہتا ہے کہ جب کوئی سبیل اذیت یا تخفیف درد کی نہ ہو تو مریض کو مار ڈالنا اس کے ساتھ نیک سلوک کرنا ہے۔ آخر پاشکتہ گھوڑے یا کمر شکستہ کتے کے ساتھ یہ کیا جاتا ہے۔ دوسرا طبقہ کہتا ہے کہ انسانی جان محترم اور مقدس شے ہے۔ طبیب کا کام جان بچانا ہے نہ کھانا لینا۔ مرض چاہے کیسا ہی لا علاج ہو، لیکن طبیب کا فرض ہے کہ وہ مریض کی آخری سانس تک اس کے معالجے کی کوشش کرتا رہے۔ شمع کی لا علاج جان گزارنے اور اس کی حتمی موت کی تمثیل کے ذریعے غالب نے اس مسئلے کو بڑی بڑی خوبی سے واضح کیا ہے۔

(۳) اگر شمع کا سر قلم کر دیا جائے تو اس کا کرب ختم ہو جائے گا۔ شمع کا بھج جانا اس کے حق میں اچھا ہی ہوگا۔ لیکن جب شمع بجھے گی تو اندھیرا ہو جائے گا۔ پھر اہل بزم جنہیں شمع کی ہی خواہی کا دعویٰ ہے، اندھیرے میں رہ جائیں گے۔ اہل بزم کو روشنی درکار ہے، اپنی غرض پوری کرنے کے لیے وہ شمع کو تمام رات جلاتے ہیں۔ ورنہ ان کے ایک اشارے پر شمع کو اس طویل غسل آتشیں سے نجات مل سکتی ہے۔ لہذا اہل بزم دراصل شمع کے ہوا خواہ نہیں ہیں، بلکہ اس کے خود غرض دشمن ہیں۔

(۴) غم ایسا جان گزار ہے کہ اس کا نتیجہ موت ہی ہوگا۔ لیکن یہی موت اس غم کا علاج بھی ہے۔ یعنی علاج مرض سے بدتر ہے۔ انسان کی تقدیر یہی ایسی منحوس ہے کہ یا تو وہ بے اندازہ کرب سہنے یا طبیب مرگ کی بھیانک چارہ گری قبول کرے۔

(۵) پہلے مصرعے میں استفہام انکاری نہیں محض استفہام ہے۔ شمع کی بری حالت دیکھ کر کوئی پوچھتا ہے کہ کیا بزم کے لوگ اس کے ہوا خواہ نہیں ہیں کہ اس کو اتنی تکلیف میں

دیکھتے ہیں مگر کچھ کرتے نہیں؛ دوسرے شعرے میں مجیب غم کی جاں گدازی اور غم خواروں کی بے چارگی بیان کرتا ہے، اور اس طرح اہل بزم کی طرف سے رنجیدہ اور محزون بیان صفائی دیتا ہے۔

(۶) ”شمع“ کے اعتبار سے ”جاں گداز“ بہت خوب ہے۔ ”ہوا“ بمعنی ”باد“ کا بھی اشارہ خوب ہے۔ اگر ہوا تیز ہو تو شمع بجھ جائے گی اور اس سے جلنے سے چھٹکا ر اٹل جائے گا۔ لیکن اگر ہوا نہ ہو تو شمع جل بھی نہیں سکتی، کیوں کہ جلنے کے لئے آکسیجن ضروری ہے۔ لہذا ”ہوا خواہ“ میں غالب کا مخصوص قول ممال بھی موجود ہے۔ غضب کا شعر ہے۔

(۵۵)

جب زوال آمادہ اجزاء آفرینش کے تمام
عہد گردوں نے تبراع رہ نہ کر پادریوں
زمانہ تحریر: بعد ۱۸۲۱ قبل ۱۸۲۶

استعارہ اور مسیبری بنائے جانی کے باعث یہ شعر کلام غالب میں بھی بگڑ گیا تھا ہوا معلوم
ہوتا ہے۔ حالانکہ دیوان غالب میں استعارہ دیکھ کر وہ رنگارنگی ہے کہ تبسمتوں میں پر تو
شورش پیدا کرنے لگتا ہے۔ یہاں سوال یہ ہے کہ شعر کا مفہوم کیا ہے ؟

مجھ پر حسن عسکریں وہاں کہ تصوف کے بارے میں غالب کا علم سطحی تھا پھر بھی
اس میں کوئی شک نہیں کہ سب نے تصوف کے مفہوم میں کثرت سے غلط کیے ہیں، چاہے انھوں نے
خود ہی یہ بھی کہا ہو، اگرچہ مشائخ میں شعر کے واسطے کچھ تصوف کچھ نجوم لگے رکھے ہیں، ورنہ سوائے
موزونی شیخ کے یہاں اور ہر جگہ ہے، (۱) بنام نوار الدردہ مشفق، لیکن یہ بات بھی بالکل صحیح
ہے کہ غالب نے تصوف سے شائبہ اور گہر شغف تھا۔ اس کی دلیل ان کے مکتوبات ہی میں جگہ جگہ موجود
ہے۔ اسی بنا پر اکثر تراجم غالب کے، بعد اعلیٰ بیعتی اشعار میں تصوف تلاش کرتے ہیں بشرطیکہ بحث
بھی سن زمرے میں ہے۔ بیک وقت یہ ہے کہ اس شعر کا مفہوم تصوف پر مبنی نہیں ہے، بلکہ اس میں
جدید سائنسی، دین کا سائنس ہے۔ تصوف کے اعتبار سے کائنات میں حق تعالیٰ کے اسمائے حسنی
ہر وقت کارگر رہتے ہیں۔ بقول حضرت شاہ دارث حسن، کائناتیں یا محی اور یا ممیت کی جود فردی
ہر وقت اور ہر جگہ ہے۔ ہر آن فنا ہے اور ہر آن فیضان وجود۔ ایسی صورت میں کائنات کے اجزاء کے
زوال آمادہ ہونے کا سوال نہیں اٹھتا۔

کیا غالب نے سورج کے شمع و غروب سے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ اجزاء آفرینش دوبارہ زوال

ہیں اور ہر گردوں کی حقیقت ہوا کے جھونکے کی راہ میں جلتے ہوئے چراغ سے زیادہ نہیں بظاہر ہے کہ یہ خیال درست نہیں، کیوں کہ سورج غروب ہو کر پھر طلوع ہوتا ہے۔ مٹن نے اپنی نظم میں اسی وجہ سے سورج کے غروب و طلوع کو روح انسانی کے دوام کا استعارہ کیا ہے۔ لہذا اتنی سامنے کی بات سے ایسا اٹا نتیجہ مرتب کرنا ٹھیک نہ ہوگا۔

مشہور سائنس دان سر جیمز جینس نے اپنی کتاب "خورشید

مرگ پذیر" The Living Sun میں یہ نظریہ پیش کیا ہے (جواب متفق علیہ ہو چکا ہے کہ سورج میں ہمہ وقت جوہری انفریق و امتزاج ہوتا رہتا ہے اور جوہری طوفان کے باعث سورج کی قوت اور گرمی پروٹان کی شکل میں سورج سے خارج ہوتی رہتی ہے۔ لہذا سورج کی تاب کار قوت کم ہوتی جا رہی ہے اور ایک وقت وہ آتے کا جب سورج بالکل بجھ کر رہ جائے گا۔ ہم یہی کہہ سکتے ہیں کہ غائب کے غیر معمولی وجہ انی علم نے جہاں ان سے بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا اور ہو گئے ہیں جمع اجزائے گاہ آفتاب جیسے شعر کہلاتے، وہاں یہ شعر بھی کہلوا لیا جس کی بنیاد ایک ایسی سائنسی حقیقت پر ہے جس کی خبر اس زمانے میں اہل مشرق و مغرب کو نہ تھی۔

ایک نکتہ درست ہے: "چراغ رکھنا باد" یوں کہ انسانی اور ملک توصیفی ذہن کہیے۔ یعنی "چراغ رکھنا باد" تو انسانی ہے اور چراغ رکھنا اور باد کا ربط تو تصنیفی ہے۔ لہذا اس کی نشا یوں ہوگی: وہ چراغ رکھنا جس کا نام باد ہے۔ مثلاً "کانہ سادہ تقدیر" انی نشا ہو سکتی ہے۔ وہ سادہ کاغذ جس کا نام تقدیر ہے، اب مفہوم یہ نکلا کہ ہر گردوں میں یہاں سے چراغ رکھنا رکھنا ماند ہے جسے باد کہتے ہیں۔ سورج کو زوال آ رہا ہے کہ کراتے چراغ رکھنا اور خود چراغ رکھنا کو ہوا کے مماثل ٹھہرانا مرگ پذیر کے لیے نہایت لطیف و نازک اور مناسب استعارہ ہے۔ لیکن یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ ہوا کو چراغ سے تشبیہ کیوں کر دے سکتے ہیں؟ ہوا ہوا اور چراغ میں کوئی مناسبت نہیں۔ لیکن غالب کا ہی شعر ہے

موجہ گل سے چراغیاں ہے گدرا گاہ خیال

ہے تصور میں زبس جلوہ نما موج مشرب

ظاہر ہے کہ موجہ گل اور ہوا ایک ہی شے ہیں۔ ہوائے گدرا گاہ کو چراغیاں کر رکھتا ہے، لہذا ہوا

اور چراغ میں مناسبت ہے۔ جواب میں کہا جاسکتا ہے کہ گل کو چراغ سے تشبیہ دیتے ہیں، اس لئے موجب گل سے چراغ ممکن ہے۔ لیکن صرف لفظ ”ہوا“ کو چراغ سے کیا مناسبت؟ یہاں پھر غالب کا وجدانی علم کام آتا ہے۔ اوپر میں نے سورج کی سطح پر مسلسل برپا رہنے والے جوہری طوفان کا ذکر کیا ہے۔ اس طوفان کے نتیجے میں پروٹان کا حجم غیر روشن گیس کی شکل میں سورج کے گرد کئی لاکھ میل تک پھیل جاتا ہے۔ اس روشن گیس کو ”باد خورشید“ یعنی solar wind کہتے ہیں۔ اب یہ بالکل ممکن ہے کہ باد خورشید کے اعتبار سے سورج کو ایسا چراغ کہا جائے جس کا نام ”باد“ ہے۔ دوسری مناسبت یہ ہے کہ چراغ کی لو ہوا کے زیر اثر بھڑک اٹھتی ہے۔ گویا چراغ کو روشن کرنے اور روشن رکھنے کے لئے ہوا خود آگ بن جاتی ہے۔ (آگ آکسیجن کے بغیر نہیں جل سکتی، یہ بھی سائنسی مسئلہ ہے۔ لہذا آگ کی بنیاد ہوا پر ہے۔)

ایک اور نکتہ غور طلب ہے۔ ”مہر گردوں“ بھی مرکب تو صیغی ہو سکتا ہے، بمعنی ”گھومتا ہوا سورج“۔ سورج اپنے محور پر گردش کرتا ہے۔ اس کی مسلسل گردش اس کے شعلے کو بھڑکاتی ہے۔ شعلہ جتنا زیادہ بھڑکتا ہے اتنی ہی جلدی وہ فرو بھی ہوتا ہے۔ اس طرح سورج کا گردش میں ہونا (یعنی مہر کو گردوں کہنا) خالی از علت نہیں۔ یہیں پر آفرینش کی معنویت مزید واضح ہوتی ہے آفرینش بمعنی تخلیق، یعنی از عدم در وجود آمدن۔ سورج کی قوت اس کے ذروں میں پنہاں ہے اور ان ذروں کی ٹوٹ پھوٹ اور تصادم و امتزاج کے باعث یہ قوت، روشنی اور گرمی کی شکل میں معرض وجود میں آتی رہتی ہے۔ لیکن اس مسلسل وجود میں بھی موت کی دلیل پوشیدہ ہے، کیوں کہ سورج گردش میں ہے۔ گردش تاب کار ذروں کو بھڑکاتی اور منتشر کرتی ہے، اس طرح ان کی قوت زائل ہوتی رہتی ہے۔ لہذا آفرینش بحیثیت آفرینش ہی زوال پذیر ہے۔ لفظ ”اجزاء“ بھی اب غیر معمولی اہمیت اختیار کر جاتا ہے، کیوں کہ یہ سورج کے جوہری ذروں کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔

ایک آخری نکتہ: ”چراغ رہ گزار باد“ کو بتد اقرار دیجئے اور مہر گردوں کو خبر۔ اب مفہوم یہ نکلا کہ یہاں پر چراغ رہ گزار باد کی مثال مہر گردوں کی سی ہے۔ ہوا کے سامنے جلتا ہوا چراغ بھڑک اٹھتا ہے۔ لہذا یہ دھوکا ہو سکتا ہے کہ چراغ کی روشنی بڑھ رہی ہے لیکن دراصل

اس کی صورت حال اس سورج کی سی ہے جو اپنے نقطہ کمال یعنی نصف النہار پر آتے ہی زوال پر مائل ہو جاتا ہے۔

اس زمین و بحر میں غالب نے اٹھارہ انیس برس کی عمر میں پانچ شعر کی غزل کہی تھی۔ اس میں سے کوئی شعر انتخاب میں نہ آسکا، لیکن ۱۸۲۱ کے بعد پچیس پچیس برس کے غالب نے زیر بحث شعر اور ایک شعر اور کہا، غزل کی صورت نہ بنی لیکن یہ دونوں شعر داخل دیوان ہوئے۔ (ملاحظہ ہو دیوان غالب، کامل، از کالی داس گپتا، رضا)۔ زیر بحث شعر کے رتبے کا کوئی شعر نہیں، بلکہ اس کے نزدیک بھی کوئی شعر نہیں پہنچتا۔ یہ شعر تو رنگ سنگ ڈھنگ میں شاہوار ہے اور غالب جیسوں سے بھی بہ آسانی نہیں بن سکتا۔

(۵۶)

کوئی کہے کہ شبِ مد میں کیا برائی ہے
 بلا سے آج اگر دن کو ابرو باد نہیں
 زمانہ تحریر: ۱۸۵۵ء

شعر کا مطلب تو بالکل واضح ہے کہ ردِ زابریا شبِ ماہتاب ہو تو میں شراب پیتا ہوں۔
 آج کے دن ابرو باد نہیں تو کیا ہوا؟ رات تو چاندنی ہوگی۔ رات میں شراب پیئیں گے۔ مصرعِ اولیٰ
 کا ذوق و شوق، اس کا کنایاتی انداز کہ شراب پینے کے بارے میں براہِ راست ایک حرف نہ کہا، لیکن
 بات صاف کر دی کہ شراب کا ذکر ہے۔ یہ انتہائے بلاغت ہے۔ اور خبریہ کی جگہ انشائیہ اسلوب، پیب
 بہت خوب ہیں۔ لیکن کسی شارح نے یہ واضح نہیں کیا کہ ابرو باد نہ ہونے سے یہ کب ثابت ہوا کہ رات بھی
 چاندنی ہوگی؟ یہ صحیح ہے کہ اگر مطلع صاف ہوا اور تاریخیں مناسب ہوں تو حکم لگایا جاسکتا ہے کہ رات چاندنی
 ہوگی۔ لیکن صرف یہ کہہ دینا کافی نہیں کہ آج آسمان صاف ہے اس لئے رات چاندنی ہوگی۔ تعجب ہے کہ
 ہما طبائی نے اس شعر کو مہمل نہ کہا اور یہ عقدہ بھی حل نہ کیا کہ دن کو ابرو باد کا نہ ہونا رات کی چاندنی کا
 ثبوت کیوں کر ہو سکتا ہے؟

واقعہ دراصل یہ ہے کہ رات چاندنی ہونے کا کوئی قرینہ نہیں، کوئی واضح امکان نہیں
 متکلم اپنا جی خوش کرنے کو اپنے کو طفلِ تسلی دے رہا ہے کہ میاں دن کو ابرو باد نہیں تو کیا ہوا؟ گھبراؤ
 مت، رات کو پی لینا۔ چونکہ دن کو آسمان صاف ہے اس لئے رات کو چاند بھی نکلے گا اور روشنی بھی
 ہوگی۔ اس طفلِ تسلی میں ایک طرح کی الم ناک بلکہ desperate معصومیت ہے، جسے شراب
 کے عادی ہی خوب سمجھ سکتے ہیں۔ یہی الم ناک معصومیت بچوں اور بوڑھوں کے بھی پر امید اعتقادات میں
 نظر آتی ہے۔ اس کی بہترین مثال شیکسپیر کے ڈرامے ”کنگ لیئر“ کا وہ منظر ہے جب بوڑھا بادشاہ اپنی مردہ بیٹی

کارڈیلیا کے منہ پر چڑیا کا پر رکھ کر معلوم کرنا چاہتا ہے کہ سانس کی آمد و شد باقی ہے کہ نہیں۔ جس طرح ہمارے یہاں ناک کے آگے آئینہ رکھتے ہیں۔ ہائیر اپنی ہی سانس کے جوش سے پر کو لرزاں دیکھ کر پکارا اٹھتا ہے کہ میری بیٹی زندہ ہے۔

(۵۷)

جہاں میں ہوں غم و شادی بہم ہمیں کیا کام
 دیا ہے ہم کو خدا نے وہ دل کہ شاہ نہیں
 زمانہ تحریر: ۱۸۵۵ء

پہلے مصرعے میں نون غنہ اور ہم کی آوازوں کے اجتماع نے اس کی غنائیت میں اضافہ کر دیا ہے۔
 جہاں تک سوال شرح کا ہے، تو اس شعر کی بہت عمدہ شرح طباطبائی نے بیان کی ہے۔ وہ کہتے ہیں
 کہ ”مصنف نے یہ تازگی پیدا کی ہے کہ غم و شادی کے بہم ہونے پر حسرت ظاہر کی ہے۔ کہتے ہیں ہمیں کیا
 کام، یعنی ہم تو محروم ہیں، ہمیں تو کیسی ایسی خوشی بھی حاصل نہیں ہوئی جو غم سے متصل ہو۔ اور شادی
 مخلوط بہ غم کی حسرت کرنے سے یہ معنی نکلتے ہیں کہ شاعر کو انتہائی غم زدگی ہے کہ اس ہیچ و ناکارہ خوشی
 کی تمنا کرتا ہے۔“

لیکن یک پہلو اور بھی ہے۔ غم و شادی کا بہم ہونا قانون فطرت ہے۔ قرآن میں ارشاد ہوا ہے
 ”لَا تَمْنَعُ الْحُسْرَىٰ يَوْمًا ۚ إِنَّ مِنَ الْحُسْرَىٰ سُبُورًا“ (بے شک مشکل کے ساتھ آسانی ہے۔ یقیناً مشکل کے ساتھ
 آسانی ہے) اگر غم ہو گا تو خوشی بھی ہوگی، اور خوشی ہوگی تو غم بھی ہوگا۔ لیکن ہمارا المیہ یہ نہیں کہ ہمارے
 دل میں غم ہی غم ہے۔ دیا ہے ہم کو خدا نے وہ دل کہ شاد نہیں، انتہائی بلیغ عبارت ہے۔ اگر یہ کہا ہوتا
 کہ خدا نے ہم کو وہ دل دیا ہے جو سراسر مخلو از غم ہے، تو ادربات ہوتی۔ کہا یہ ہے کہ ہمارا دل وہ دل
 ہے جو شاد نہیں۔ تحت مفہوم یہ نکلا کہ دل یکسر خالی ہے۔ اس میں غم بھی نہیں ہے۔ کیوں کہ اگر خدا نے غم
 دیا ہوتا تو خوشی بھی عطا کرتا۔ جب غم نہیں دیا تو گویا کچھ نہیں دیا۔ اس مفہوم کی پشت پناہی غالب کے
 ایک فارسی شعر سے بھی ہوتی ہے جو بے خود موہانی نے نقل کیا ہے، لیکن اس نکتے کو وہ بھی نظر انداز
 کر گئے ہیں۔

از درختاں خزاں دیدہ نہ باشم کیں ہا
ناز بر تازگی برگ و فوا نیز کنند

میں خزاں رسیدہ درخت بھی نہیں ہوں، کیوں کہ جس درخت پر خزاں آتی ہے، اس پر بہار بھی کبھی آتی ہی ہے اور کبھی تو وہ اپنی سرسبزی پر ناز کرتا ہے۔ میں تو وہ درخت ہوں جس پر خزاں آتی نہیں جو کبھی محروم رہا۔ اردو کا شعر طبع تر ہے، کیوں کہ اس کا مصرع ثانی مکمل نفی کی مثال ہے۔

(۵۸)

دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں
 خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں
 زمانہ تحریر: ۱۸۵۰ء

یہ شعر بظاہر جتنا سادہ ہے، بہ باطن اتنا ہی معنی خیز ہے۔ اب تک جتنے معنی بیان کئے گئے ہیں سب دلچسپ اور مناسب ہیں۔ (۱) مجھ پر لعنت ہے کہ میں پتھر نہیں ہوں۔ اگر ہوتا تو تیرے در پر دائم پڑا رہنے کی سعادت نصیب ہو جاتی تھی۔ (۲) دیکھ، کیا میں تیرے در پر دائم پڑا ہوا نہیں ہوں؟ مجھ پر لعنت ہے، میں پتھر تو ہوں نہیں کہ اس طرح سب کے قدموں تلے روند ا جاؤں۔ (۳) لوگ مجھ کو طعن و تشنیع کا ہدف بناتے ہیں کہ تو معشوق کے دروازے پر کیوں نہیں جا کر پڑ رہتا۔ میں انسان ہوں پتھر تو نہیں ہوں۔ اگر پتھر ہوتا تو اس طعن و تشنیع کو سہاڑ سکتا، اور شاید تیرے در تک پہنچنا ممکن بھی ہو جاتا۔ (۴) مجھے صرف دردِ دازے تک رسائی ہے، یعنی بس اتنی جتنی سنگ در کی ہوتی ہے۔ لیکن میں تو انسان ہوں۔ مجھے تو حریمِ ناز میں باریاب ہونا چاہیے تھا۔ لعنت ہے اس زندگی پر جو انسان ہوتے ہوئے بھی سنگ در کی طرح جی رہا ہوں۔

اچھا اب دیکھیے اس شعر میں حسب ذیل نکتے اور نکل سکتے ہیں۔ چوتھا مفہوم بے خود مودہانی نے بیان کیا ہے۔ یہ لطیف مفہوم لفظ ”در“ پر توجہ کرنے سے حاصل ہوا ہے۔ بیش تر شراح لفظ ”پتھر“ کو توجہ کا مرکز بناتے رہے ہیں۔ ایک تیسرا لفظ جو غور و تفحص کا مستحق ہے ”دائم“ ہے۔ ”دائم“ بمعنی ”ہمیشہ، مستقل، جس کو دوام ہو، فنا نہ ہو“ اس آخری معنی کے اعتبار سے ”دائم“ اللہ کا اسمِ صفت بھی ہے۔ ”دائم کو“ لفظ ”زندگی“ سے ملائیے تو کیا صورت بنتی ہے؟ مضمرات کے اعتبار سے ”زندگی“ میں فنا کا مفہوم بھی شامل ہے، کیوں کہ زندگی مخلوقات کی صفت ہے اور مخلوقات فانی

ہیں۔ لیکن بعض مخلوقات کو دوام زیادہ ہے اور بعض بہت جلد فنا ہو جاتی ہیں۔ مثلاً انسان کی زندگی کو دوام بہت نہیں۔ یہی کوئی سوڑ پڑھ سو برس۔ پتھر کو انسان کے مقابلے میں بہت زیادہ دیر ہے۔ سگی مجسمہ ہزاروں نہیں تو سیکڑوں برس ضرور قائم رہتا ہے، جب کہ انسان کی عمر صدیوں میں نہیں بلکہ دہائیوں میں گنی جاتی ہے۔ میری زندگی احوال انسانی ہونے کے باعث کم دوام رکھتی ہے۔ کس قابل ہے، کاش کہ میں پتھر ہوتا تو مجھے تیرے در پر سیکڑوں سال پڑے، رہنے کی سعادت تو نصیب ہو سکتی تھی۔ پھر پتھر یہ یہ خوبی بھی ہے کہ جب پڑا تو پڑا رہ گیا۔ انسان کی طرح اسے ہلنے چلنے کی حاجت نہیں ہوتی۔ میں اس انسانی زندگی کے بجائے پتھر کی زندگی لے کر آتا تو بہتر رہتا۔

اب لفظ ”زندگی“ پر غور کیجئے۔ ”زندگی“ بمعنی حیاتیاتی مفہوم میں جاندار ہونا یعنی خدا نے مجھے زندگی عطا کی، جاندار بنایا۔ خاک ہے ایسی زندگی بخشے جانے پر۔ یہ زندگی میرے کس کام کی ہے؟ یہ قافی بھی ہے اور راجا حاصل بھی۔ راجا اصل اس لئے کہ اس کا مقصد اور محبوب پر پہنچ جانا پورا نہیں ہو سکتا۔ پتھر بنایا گیا ہوتا تو مجھ میں عشق اور تمنا کی صلاحیت نہ ہوتی۔ اور اگر رگ سنگم شرارے می نولیم کے مصداق مجھ میں شرار عشق ہوتا بھی تو اس کا امکان تو رہتا کہ میں تیرا سنگ درین جاؤں گا اور دائم تیرے در پر پڑا رہوں گا۔ مجھے انسان بنا کر خلق کیا گیا ہے، اس لئے یہ امکان بھی نہ رہا۔

لفظ ”دائم“ میں ایک پہلو اور بھی ہے، اور اس کا تعلق ”زندگی“ سے ہے۔ اگر میں پتھر بنایا گیا ہوتا تو انسانی زندگی کے مقابلے میں دیر پا ہوتا۔ لہذا میرے اندر شرار عشق کو طویل تر مدت حیات ملتی اور اس طرح مجھے طویل تر عرصہ آرزو مل جاتا۔ دنیا میں آرزو کے سوا دھرا ہی کیا ہے جس کے لئے جیا جائے؟ اس طرح یہ شعر سورۃ نجم کی مشہور آیت اَفَرَأٰی نَسْلًا مِّنْ نَّسْلٍ (کیا انسان کو وہ سب کچھ مل جاتا ہے جس کی وہ تمنا کرتا ہے؟) کی انتہائی بلیغ و جمیل تفسیر بن جاتا ہے۔

چلتے چلتے ”سناک“ اور پتھر کی لطیف رعایت کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہوں۔ یہ نکتہ بھی عام شارحین کی نظر سے بچ نکلا ہے۔

(۵۹)

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نہایاں ہو گئیں
 خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں
 زمانہ تحریر: ۱۸۵۲

میر نے اس مضمون کو کئی بار باندھا ہے، اور ہر بار کوئی نیا انداز اختیار کیا ہے۔ ناسخ نے
 بھی اس مضمون کو اختیار کیا ہے۔ ممکن ہے ان سب کا سرچشمہ خسرو کا مندرجہ ذیل شعر رہا ہو۔
 اے گل جو آدمی بہ زمیں گو چسگو نہ اند
 آن روئے ہاک در تہ گھر دفن است زند
 خسرو کا مضمون ذرا مختلف ہے، لیکن اس میں جو اشارہ ہے کہ بچوں وہیں اگتا ہے جہاں چہرے درتہ
 گرد فنا ہیں۔ اس سے میر، ناسخ اور غالب کے اشعار کی راہ کھلتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ فی الحال میر
 کا صرف ایک شعر اٹھاتا ہوں اور ناسخ و غالب کے شعروں کے ساتھ محاکمہ کرتا ہوں۔

ہیں مستمیل خاک سے اجزاے نو خطاں
 کیا ہل ہے زمیں سے فلک نباتات کا
 (میر)

ہو گئے دفن ہزاروں ہی گل اندام اس میں
 اس لئے خاک سے ہوتے ہیں گلستاں پیدا
 (ناسخ)

سب سے پہلی بات تو یہ کہ غالب کے دونوں مصرعے انشائیہ (استفہامیہ) ہیں۔ میر کا مصرع
 ثانی استفہامیہ (انشائیہ) ہے۔ ناسخ کے دونوں مصرعے خبریہ ہیں۔ عام قاعدہ ہے کہ خبر کے مقابلے

میں انشا بہتر ہوتی ہے۔ لہذا ناسخ کا شعر اس خوبی سے بالکل محروم ہے، اور میر کا ایک مصرع اس خوبی سے مشصف ہے، غالب کے دونوں مصرعوں میں یہ خوبی ہے۔ میر کے یہاں ایک لطیف رعایت ہے۔ ”خط کو چونکہ سبز فرض کرتے ہیں، اس لئے ”نوحطال“ اور ”نیات“ (یعنی ”ہریالی“) میں عمدہ مناسبت ہے۔ غالب کے یہاں کوئی رعایت نہیں۔ ناسخ کے یہاں گل اندام“ اور ”گلستاں“ میں رعایت ہے، لیکن اس میں کوئی تدرت نہیں اور شعر میں کوئی معنوی حسن اس رعایت کے باعث نہیں پیدا ہوتا ہے۔

ناسخ کے شعر میں وضاحت کی کوشش اس قدر ہے کہ اہمال پیدا ہو گیا ہے۔ ”نخیں اور معنی آفرینی کے لئے کچھ چھوڑا نہیں گیا۔ خاک سے گلستاں پیدا ہونے کی قید بے معنی ہے، کیونکہ گلستان تو صرف خاک ہی سے پیدا ہوتے ہیں، سمندر یا آسمان پر تو گلستان اگتے نہیں۔ اور اگر خاک سے گلستان اس لئے پیدا ہوتے ہیں کہ اس میں گل اندام دفن ہیں، تو سمندر میں بھی ہزاروں گل اندام دفن ہیں۔ پھر سمندر سے گلستان کیوں نہیں پیدا ہوتے؟ پھر ہو گئے دفن“ سے کیا مراد ہے؟ کیا اب خاک میں گل اندام نہیں دفن ہو رہے ہیں؟ پھر ”ہزاروں ہی“ ہیں ”ہی“ کی کیا ضرورت ہے؟ ظاہر ہے کہ لفظ ”ہی“ صرف وزن کو پورا کرنے کے لیے رکھا گیا ہے۔

میر کے شعر میں ”مستحیل“ کے معنی معلوم ہوں تو شعر مشکل نہیں رہ جاتا، لیکن ابہام باقی ہے ”کیا سہل ہے“ پر غور کیجئے۔ مقصود یہ ہے کہ جب نوحطوں کے اجزائے جسم خاک میں بالکل حل ہو جاتے ہیں تب جا کر نبات اگتی ہے۔ انسان، اور وہ بھی نوجوان، حسین انسان، جب خاک میں مل چکے ہیں تو سبزہ اپنا سر باہر نکالتا ہے۔ ”کیا سہل ہے“ میں اشارہ یہ ہے کہ انسانی زندگی اس قدر کم قیمت ہے اور انسان اس قدر رانگاں جاتے ہیں کہ جب نوجوان اور حسین انسان خاک میں حل ہو جائیں تب کہیں گھاس اگتی ہے۔ یعنی ایک قطعہ گھاس کی قیمت ان گنت حسین انسانوں کے جسم و جان کی صورت میں ادا ہوتی ہے۔ ”ہو گئے دفن اس میں“ کی جگہ ”ہیں مستحیل خاک سے“ کہہ کر میر نے اس پر اسرار عمل کی طرف اشارہ کیا ہے جس کے ذریعے نامیاتی مادہ آہستہ آہستہ گل شر کر غیر نامیاتی، یعنی مٹی بن جاتا ہے۔ (اس ذرا عتی نکتے کو بھی ذہن میں رکھیے کہ مردہ جسم کی ہڈی اور گوشت پوست کی کھاد نہایت عمدہ ہوتی ہے۔ ممکن ہے میر کو اس

بات کا علم ہو، یا محض وجدان ہو۔) یہ مٹی جب مردہ مٹی میں جذب ہو جاتی ہے تو ایک اور طرح کا نامیاتی وجود، نبات، وجود میں آتا ہے۔ اس طرح یہ شعریات و زبانت کی سائیکل کا استعارہ بھی بن جاتا ہے۔ ”نکلنا“ اگنے کا بھی استعارہ ہے اور غیب سے ظہور میں آنے کا بھی۔

ناسخ کا شمران سب بعد اسے خالی ہے۔ اب غالب کو دیکھئے۔ حسینوں کے لئے ناسخ نے گل ندامت کا سطحی اور روایتی سپیکر استعمال کیا تھا۔ میر نے ”نوحطال“ کہہ کر جوانی اور کم عمری پر بھی دلالت کی، اور ”نبات“ کے ساتھ مناسبت بھی پیدا کی۔ غالب نے ”کیا صورتیں“ کہہ کر چند در چند امکانات پیدا کئے ہیں۔ مثلاً مندرجہ ذیل پر غور کیجئے:

۱۔ وہ کیا صورتیں ہوں گی؟ (تجسس، استفہام)

۲۔ کیا اندر، صورتیں ہوں گی (جن کا بدل حسین بھول ہیں)۔ (تخیر)

۳۔ کیا کیا صورتیں ہوں گی؟ (تحمین)

۴۔ کیا صورتیں ہوں گی؟ (کون سی؟ کن لوگوں کی؟) (استفہام)

۵۔ بھلا کیا صورتیں ہوں گی؟ (کس طرح کی ہوں گی؟) (لا علمی)

۶۔ جائے کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں۔ (تفکر)

یہ ہے انشائیہ انداز بیان کی معرات۔ لیکن ابھی صرف دھوکے باعث پیدا ہونے والے امکانات کا تذکرہ باقی ہے۔ ملاحظہ ہو کہ دونوں مصرعوں میں تعقید کی وجہ سے ن کی نرد و طرح سے ہو سکتی ہے اور دونوں صورتوں میں مفہوم مختلف پیدا ہوتا ہے:

۱۔ سب کہاں نمایاں ہونئیں؟ صرف کچھ ہی صورتیں لالہ و گل کی شکل میں نمایاں ہو سکیں۔

۲۔ کچھ ہی لالہ و گل (ہیں، ان) میں سب صورتیں کہاں نمایاں ہو گئیں (یعنی ہو سکیں؟)

۳۔ کیا صورتیں ہوں گی کہ خاک میں پنہاں ہو گئیں۔

۴۔ خاک میں کیا صورتیں ہوں گی جو کہ پنہاں ہو گئیں۔

مصرع ثانی کی دوسری قرأت کا مفہوم یہ ہے کہ ترک بھی اپنی صورتیں رکھتی ہے۔ کچھ صورتیں تو لالہ و گل کی شکل میں نمایاں ہو سکیں، لیکن نہ اچانے لگتی صورتیں اور ہوں گی جو کہ پنہاں ہو گئیں (بمعنی حسب گئیں۔ ہم پر کبھی ظاہر نہ ہوئیں)۔ گویا اس صورت میں مدعا یہ نکلا کہ خاک، جو بنطاج مردہ

ہے، دراصل نامیاتی وجود ہے۔ لالہ دگل اس کے مظاہر میں۔ ایسے ہی ہزاروں مظاہر اور بھی ہوں گے جو ہم پر ظاہر نہ ہوئے۔ میر کے شعر کی طرح موت و حیات کی سائیکل کی جھلک یہاں بھی موجود ہے۔ یہ سب امکانات اس لئے پیدا ہوئے ہیں کہ غالب نے ابہام قائم رکھا ہے، منفہ حست کی کوشش نہیں کی ہے، جیسا کہ ہم نے ناسخ نے یہاں دیکھا۔

میر کے شعر میں ایک جہت ایسی ہے جس سے غالب کا شعر خالی ہے۔ یعنی ایک طرح کی موت کے بارے ایک طرح کی زندگی وجود میں آتی تو ہے، بلکہ آسانی سے نہیں۔ پوشٹوں کے تیز اور خاک میں گھس مل جائیں تب ہی جا کر نبات گنتی ہے۔ تحقیق اتنی آسان اور مشینی قسم کی حرکت نہیں ہے جو بلا کسی کرب کے، یا کسی پہلے سے موجود زخام لو برہم کئے بغیری وجود میں آجائے۔

غالب کے شعر میں لفظ ”نمایاں“ بھی توجہ طلب ہے۔ ”نمودن“ بمعنی ”کردن“ ”ویدہ دندن“ ہے۔ اور ”نمایاں“ کے معنی ”درازد و عمیق“ بھی ہیں۔ ”اول الذکر بحوالہ“ ”برہان قاطع“ ”موت و ترالدن“ بحوالہ ”بہارِ علم“، ”نمائیدن“ نمودن و دونوں مفرد میں آگے یا آگے کے عمل کا نہ تہہ موجود ہے۔ لالہ دگل کی شکل میں حسین سورتوں کا نمایاں ہونا دراز قامتوں کے بالیدہ ہونے کی پادشاہی ہے۔ حسین بھولوں کے پودے سے خوب جوں آگئے اور لپے جوتے ہیں، گم تہہ حسینوں کی بلا قاتلی کا استعارہ مستحکم ہوتا جاتا ہے۔

”نمایاں ہو گئیں“ سے ایک خیال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ حسین صورتوں کا لالہ دگل کی شکل میں ظاہر ہونا محض اتفاقی اور ضمنی ہے۔ اس میں لالہ دگل کے ارادے کو دخل ہے اور نہ ان حسینوں کو، جس کی علامت بن کر لالہ دگل ظاہر ہوئے ہیں۔ اتفاقاً ظاہر کا یہ اشارہ شعر کے مرکزی معنی زندگی، یا اس کا حسن، رائگاں جاتا ہے۔ وہ ایک صید زبوں ہے وقت یا موت کا، کو اور بھی واضح کرنا ہے۔ اس مفہوم کی تصدیق غالب کے مندرجہ ذیل شعر سے بھی ہوتی ہے

مقدور ہو تو خاک سے پوچھوں کہ اے لئیم
تو نے وہ گنج ہا سے گراں مایہ کیسے کئے

آخری بات یہ کہ خیام سے ایک زبانی منسوب ہے، لیکن تب میر نے اس سے استفادہ کیا ہو، لیکن غالب کے شعر پر خیام کا کوئی اثر ظاہر نہیں۔ اگر غالب نے میر سے استفادہ کیا

(جو اغلب ہے) تو اس رشتے سے غالب کا شعر خسرو اور خیام کے سلیسے کا بھی تکرار دیا
جاسکتا ہے۔ خیام سے

ہر سبزہ کہ برکنار جوئے رست است
گویا ز لب فرشتہ خوئے رست است
پا بر سر سبزہ تا بہ خواری نہ نہی
کاں سبزہ ز خاک ماہر وئے رست است

(۶۰)

یاد تھیں ہم کو بھی رنگارنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگار طاق نسیاں ہو گئیں

نمائے تحریر: ۱۸۵۲

تمام شرح اس شعر کی تشریح میں متحد الخیاں ہیں۔ متداول شرح کا خلاصہ یوں بیان کیا جاسکتا ہے:

مصرعہ اولی: ایک زمانہ تھا جب ہم کو بھی طرح طرح کی بزم آرائیاں یاد تھیں۔ یا طرح طرح کی بزم آرائیاں کرنے کا فن ہمیں آتا تھا۔
مصرعہ ثانی: لیکن اب تو سب کچھ بھول گیا ہے۔

اس شعر کی بے مثال خوبصورتی نے سب کو اس درجہ مبہوت کر رکھا ہے کہ کسی کو یہ خیال نہ گذرے کہ متداول شرح کی روشنی میں شعر ناقص ٹھہرتا ہے، کیوں کہ اس میں تکرار ناروا پائی جاتی ہے۔ اس تکرار کا نتیجہ یہ ہے کہ مصرعہ ثانی بالکل بے کار ہو جاتا ہے۔ مصرعہ اولیٰ میں کہا گیا کہ مجھے کچھ چیزیں بھی یاد تھیں۔ دوسرے مصرعے میں کہا جا رہا ہے کہ لیکن اب میں انھیں بھول چکا ہوں۔ تکرار واضح ہے۔ جب یاد تھیں کہہ دیا تو یہ بات از خود صاف ہو گئی کہ اب یاد نہیں رہ گئیں۔ لہذا دوسرے مصرعے میں نقش و نگار طاق نسیاں کی چمک دمک کے باوجود کوئی اصلی بات نہیں کہی گئی ہے۔ عام بول چال میں تو ایسی تکرار عام ہے۔ (سوال: کیا آپ کو غالب کی فلاں غزل یاد ہے؟ جواب: یاد تھی لیکن اب بھول چکا ہوں، یا بھول گیا ہوں۔) لیکن شعر کی دنیا میں جہاں ہر ہر حرف قیمتی اور معنی خیز ہونا چاہئے، ایسی تکرار کو داخلہ دینا فن کا خون کرتا ہے۔ ہوا یہی ہے کہ عام بول چال کا تکراری کردار ہمارے تحت شعور میں جاگزیں ہے، اور اسی وجہ سے

ہمیں یہ محسوس نہ ہوا کہ مروج شرح کی رو سے شعر زیر بحث مہلک تکرار کا شکار ہو گیا ہے۔
 اب یا تو اس شرح کو تسلیم کیا جائے، اور یہ بھی تسلیم کیا جائے کہ اس شعر کے بارے میں
 جو رائے عام ہے کہ یہ نہایت عمدہ شعر ہے، وہ رائے غلط ہے۔ یا اس کی کوئی اور شرح تلاش
 کی جائے جو شعر کا حسن تو برقرار رکھے لیکن تکرار کے عیب کو دور کر دے۔ یہ اس لئے کہ شاعری کے عہدہ
 یا کمزور ہونے کے بارے میں جو رائے عام طور پر مشہور ہو جاتی ہے وہ اکثر صحیح ہوتی ہے، لیکن اس
 میں تنقیدی تجزیے کو دخل نہیں ہوتا، بلکہ ایک طرح کا جلی احساس ہو جاتا ہے کہ شعر اچھا ہے چنانچہ
 شعر زیر بحث اگر سب لوگوں کو اچھا لگتا ہے تو کوئی بات ضرور ہوگی۔ اگر واقعی تکرار ہوتی تو شعر
 کے بارے میں سب لوگوں کی رائے یہ نہ ہوتی کہ شعر اچھا ہے

اس شعر کی کلید طاق نسیاں ہے۔ رنگارنگ بزم آرائیاں اب طاق نسیاں کے
 نقش و نگار ہو گئی ہیں۔ اگر صرف یہ کہا جاتا کہ ”بھول گئی ہیں“ تو تکرار کا الزام لازم آتا۔ لیکن
 کسی چیز کا طاق نسیاں کے نقش و نگار میں تبدیل ہو جانا، بھول جانے کے مرادف نہیں ہے۔
 فارسی میں یہ محاورہ جس طرح مستعمل ہے (مثلاً بر طاق نسیاں زدن یا بر طاق نسیاں نہادن
 ”سکوالہ بہار“ مجہم) نہ اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ طاق نسیاں پر کوئی چیز آپ سے آپ نہیں
 پہنچ جاتی، بلکہ ارادۂ رکھی جاتی ہے۔ وہ بزم آرائیاں جو طاق نسیاں کے نقش و نگار بن گئی
 ہیں، آپ سے آپ اس منزل پر نہیں پہنچتی تھیں۔ میں نے انھیں طاق نسیاں پر رکھا، یعنی جان
 بوجھ کر بھلا دیا۔

لیکن بات ابھی ختم نہیں ہوئی۔ وہ بزم آرائیاں اب طاق نسیاں پر بھی موجود نہیں
 ہیں۔ ان کی جگہ صرف نقش و نگار رہ گئے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ بزم آرائیوں کو پہلے
 نو طاق نسیاں پر رکھا، پھر اس کے بعد اتنا عرصہ گزرا، یا انھیں اتنی شدت سے بھلا دیا کہ ان
 یادوں کا بھی وجود عالم نب، ان میں نہ رہ کر صرف چند نقش و نگار کی صورت میں رہ گیا۔ طاق
 کی تزئین کے لیے اس پر، یا اس کے چاروں طرف، نقش و نگار بنا دیے جاتے ہیں۔ ظاہر ہے
 کہ یہ نقش و نگار اصل شے نہیں ہوتے، بلکہ اس کے نمائندہ ہوتے ہیں۔ لہذا طاق نسیاں
 کے نقش و نگار گزشتہ بزم آرائیوں کی یادیں نہیں ہیں، بلکہ ان یادوں کی یادیں ہیں۔

یعنی اب بس یہ یاد ہے کہ کچھ یاد تھا کیا یاد تھا اب وہ بھی نہیں یاد رہ گیا۔

مختصراً: ایک زمانہ تھا جب مجھے بزم آرائیوں کا فن یاد تھا، یا بزم آرائیاں یاد تھیں۔
اب یہ عالم ہے کہ میں نے سب کچھ بھلا دیا ہے، اور اس طرح کہ اب یہ بھی یاد نہیں کہ مجھے
کیا یاد تھا۔

آخری بات یہ کہ ”طاقِ نسیاں“ کے ساتھ ”نقش و نگار“ کی مناسبت ظاہر ہے
لیکن ”رنگارنگ“ اور ”نقش و نگار“ میں جو مناسبت ہے، اسے بھی ملحوظ رکھیے۔

(۶۱)

میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا
 بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں
 زمانہ تحریر: ۱۸۵۲

بلبلیوں کے غزل خواں ہو جانے کی کئی وجہیں بیان کی گئی ہیں۔ بے خود موہانی نے کہا ہے کہ یہ سب تو جہیات دور از کار ہیں، کیوں کہ ان میں لفظ ”دبستاں“ کو مرکزی اہمیت نہیں دی گئی ہے۔ بات پتے کی ہے، لیکن بے خود موہانی کی اپنی تشریح بھی لفظ ”دبستاں“ کے ساتھ انصاف نہیں کرتی۔ ان کا قول ہے کہ بلبلیوں نے مجھے دیکھ کر نغمہ سرائی شروع کر دی، جس طرح استاد کو دیکھ کر بچے سبق پڑھنے لگتے ہیں۔ یہی بیان بے خود دہلوی کا بھی ہے، اس اضافے کے ساتھ کہ ”بلبل آواز خوش سن کر نغمہ سرائی کرنے لگتی ہے“ ان دونوں اقوال میں ”دبستاں“ کو وہ مرکزی حیثیت نہیں حاصل ہو سکی جس کا تقاضا بے خود موہانی نے کیا۔ اسی کی وجہات سے بے خود موہانی مطمئن نہیں ہیں، لیکن بعض باتیں اسی نے پتے کی کہی ہیں۔ مثلاً یہ کہ میں فصیح البیان تھا، اس لئے بلبلیوں نے بھی میری نقل شروع کر دی۔ دیہ کم و بیش وہی نکتہ ہے جو بے خود دہلوی نے بیان کیا ہے۔ ”گویا“ کا لفظ اس نکتے کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ بلبلیوں کا نغمہ سنج ہونا اصل دبستاں کا نقشہ نہیں ہے، بلکہ ان کی زمزمہ سنجی سے جو شور پیدا ہوا وہ دبستاں میں اٹھنے والے اس شور کی طرح تھا جب بہت سے بچے مل کر بہ آواز بلند سبق یاد کرتے ہیں۔ مولانا غلام رسول مہر فرماتے ہیں کہ میرے نالوں سے بلبلیوں پر اتنا اثر پڑا کہ وہ زمزمہ بار ہو گئیں، گویا چمن نہ تھا ایک مکتب تھا جس میں بچے آموختہ یاد کر رہے ہیں۔ یعنی مولانا مہر کے خیال میرے نالے میں اس قدر اثر انگیزی تھی کہ بلبلیوں کا دل متاثر ہو گیا۔

یہ سب درست ہے، لیکن لفظ ”دبستاں“ میں ابھی مزید امکانات ہیں: ”دبستاں“ کو اگر ”غزل خواں“ سے ملائیے تو یہ خیال لامحالہ آتا ہے کہ ”دبستاں“ دراصل ”ادبستاں“ کا مخفف ہے۔ اور ”دبستاں“ کے لغوی معنی ”مکتب“ نہیں ہیں، بلکہ یہ معنی مجازی ہیں۔ بشریقیناً تعلی کے مضمون میں ہے۔ لیکن یہ تعلی نالہ زنی سے زیادہ شاعرانہ مرتبے کے بارے میں ہے۔ میں نالہ کرتا ہوا چمن میں گیا۔ میرا نالہ بھی اس قدر موزوں اور شاعرانہ تھا کہ بلبلوں کو اس کے جواب میں غزل خواں ہونا پڑا۔ اس طرح ”دبستاں“ کے معنی ہوئے ”ادب کدہ“ یعنی ”دبستاں“ وہ جگہ ٹھہری جہاں شعروادب کا چرچا ہوتا ہے۔ میری نالہ زنی اس قدر حسین اور موزوں تھی کہ اس کے فیضان سے، یا اس کی نقل میں، یا اس کے رشک کی وجہ سے، بلبلوں کو غزل سرائی کرنی پڑی۔ لفظ ”غزل خواں“ کی یہاں خاص اہمیت ہے۔ کیوں کہ بلبیل تو نغمہ زن یا نالہ زن ہوتی ہی ہے۔ اب جو اس نے میرا نالہ موزوں سنا تو اسے محسوس ہوا کہ اس کے جواب میں عام نغمہ سرائی کافی نہیں، بلکہ غزل خوانی درکار ہے۔ دل سے اٹھنے والے نالے کو غالب نے ایک جگہ کلام موزوں اور موسیقی پر فوقیت دی ہے۔

موزونی دو عالم قربان سازیک درد

مصرع نالہ نے سکتہ ہزار جلا ہے

شعر زیر بحث میں وہ اپنے نالے کو نالہ بلبیل پر ہی نہیں، بلکہ اس کی غزل سرائی پر بھی فوقیت دے رہے ہیں۔ مندرجہ ذیل فارسی اشعار میں یہ نکتہ نہیں ہے، اور معنی کے چند در چند پہلو بھی نہیں ہیں۔ لہذا ان کے مقابلے میں غالب کا شعر برتر ٹھہرتا ہے۔

نعمت خان عالی :

آب درنگ گلستان عشق اکنوں از من است

عند لیباں ہر چہ می گویند مضمون از من است

شیخ علی حزیں :

بہار عکس ردیت در چمن جوشے ز دگل شد

فداں از سینہ ام برخاست شکلیست و بلبیل شد

لیکن حکیم حسین شہرت نے اس مضمون کا ایک پہلو لے کر اس پر ایک اور مضمون بڑھایا ہے اور
 وہ کیفیت و قدرت حاصل کی ہے کہ اس کے سامنے سب پھیکے پڑ گئے ہیں ۔
 یک نفس داشتی داشت دلم گل زد و برد
 مصرع نالہ زمین بود کہ بیل زد و برد
 ناسخ نے البتہ اپنے خاص رنگ میں مزے دار شعر اس مضمون پر کہا ہے ۔
 عند لیبیں کہتی ہیں سن کر صریح کلاک فکر
 توڑیں منتفاردوں کو اب اس دلخ کی منتفا پر

(۶۲)

وہ نگاہیں کیوں ہوتی جاتی ہیں یا رب دل نے پارہ
تو مری کوتاہی قسمت سے مڑگاں ہو گئیں

زمانہ تحریر : ۱۸۵۲

اس شعر میں بظاہر کوئی چھپ گئی نہیں ہے۔ بے خود و موہانی نے بڑی حد تک صحیح لکھا ہے: اس نے مجھے کبھی نظر بھر کر نہ دیکھا۔۔۔ پھر بھی میرے دل کا یہ حال ہو جاتا ہے۔ کبھی آنکھ ملا کر دیکھتا تو دل کی کیا بات ہوتی ہے؟ اسی نے بھی کم و بیش ٹھیک کہا ہے کہ دل میں ہر وقت ایک گھٹک سی رہتی ہے، اگرچہ نگاہیں چھوٹی ہیں۔ دونوں کے بیان کردہ مفہوم میں کوئی خاص فرق نہیں۔ لیکن دونوں ہی کو یہ غلط فہمی ہے کہ نگاہیں جب منتظر ہوئیں تو مڑگاں بن گئیں۔ حالانکہ شعر کے بوجہ اختصار کا تعلق کوتاہی قسمت سے ہے، نہ کہ نگاہوں سے۔ ”میری قسمت کوتاہ تھی۔“ اس فقرے کے معنی ہوئے ہیں بد نصیب تھا۔ لغوی مفہوم یہ ہوا کہ میری قسمت چھوٹی تھی۔ چھوٹی قسمت سے مراد یہ ہوتی کہ اس کی پہنچ محدود تھی۔ (اسی لئے قسمت کی یاد دہی کو قسمت کی رسائی بھی کہتے ہیں، شعر زیر بحث میں نکتہ یہ ہے کہ قسمت اس قدر کوتاہ تھی کہ نگاہیں مبدل بد مڑگاں ہو گئیں یعنی جہاں عام حالات میں نگاہ سے کام لیتے ہیں (یعنی نگاہ کو آنکھ سے باہر بھیجتے ہیں) وہاں معشوق نے مڑگاں سے کام لیا۔

جوش ملیح آبادی نے بالکل درست لکھا ہے کہ ”نگاہیں میری قسمت کی کوتاہی کے سبب سے بوجہ شرم مڑگاں بن کر رہ گئیں۔“ اگرچہ شرم کی قید ضروری نہیں، لیکن مصرع ثانی کا بہترین مفہوم یہی ہے۔ نگاہوں کے مڑگاں بننے سے مراد یہ ہوتی کہ نگاہوں کا وجود باقی نہیں رہا۔ آنکھ سے نگاہ نکلتی ہے۔ نگاہ کی صفت طواست ہے۔ لیکن میری قسمت اتنی چھوٹی (نارسا) ہے کہ اس کے

اعتبار سے معشوق کی نگاہ بھی چھوٹی ہی رہی، اور اتنی چھوٹی کہ آنکھ سے نکلی نہیں۔ اس کی جگہ صرف مڑگاں کا عمل دخل رہا۔ یعنی جب اس نے میری طرف رخ کیا بھی تو دیکھا نہیں، میں نے صرف اس کی مڑگاں کو متوجہ پایا، اس کی نگاہ کو نہیں۔

غالب نے یہ مضمون میر سے لیا ہے۔

بڑھتیں نہیں پلک سے تاہم تلک بھی پہنچیں
پھرتی ہیں وہ نگاہیں پلکوں کے سائے سائے

میر کے یہاں پردہ، تاریکی، سایہ اور ان کے ساتھ ساتھ حرکت کا پیکر اس طرح جمع ہو گئے ہیں کہ لا جواب شعر بن گیا ہے۔ غالب نے اگر مصرع اوئی کو استفہامی (انشائیہ) اسلوب نہ دیا ہوتا اور تجربے کو قول محال کے رنگ میں نہ پیش کیا ہوتا تو میر کے سامنے ٹھہرنا محال تھا۔ غالب نے جہاں جہاں میر سے یا کسی اور سے استفادہ کیا ہے، کوئی نہ کوئی ایسی بات معنی یا مضمون کی ضرورت رکھدی ہے جس کی بنا پر ان کی انفرادیت قائم ہو جاتی ہے۔ جن لوگوں نے میر کے مضامین کو بہت استعمال کیا ہے، ان میں غالب کے علاوہ آتش بھی ہیں۔ آتش نے تقریباً ہمیشہ میر کا مضمون پست کر کے باندھ دیا ہے، اور غالب نے یا تو میر سے برابری قائم رکھی ہے، یا کوئی پہلو ڈال کر اپنا شعر میر کے شعر سے اس قدر منفرد کر دیا ہے کہ اکثر تو گمان بھی نہیں گذرتا کہ میر بھی یہ مضمون باندھ چکے ہیں۔

(۶۳)

بہس کر دوکا میں نے اور سینے میں ابھریں پے بہ پے
میری آہیں بخنیہ چاک گریباں ہو گئیں

زمانہ تحریر : ۱۸۵۲

جوش ملیحانی کا خیال ہے کہ آہوں کی نئی اور اچھوتی تشبیہ کے سوا شعر میں کچھ نہیں آگویا
نئی اور اچھوتی تشبیہ کسی شعر کو خوب صورت بنانے کے لئے کافی نہیں، طباطبائی اس شعر کو ”ذمہوں
کے اعتبار سے مہمل کہتے ہیں۔ لیکن ”سینے“ اور ”بختی“ میں ضلع کا بولنا حذف ہے اس کی طرف سب سے
پہلے اشارہ بھی انھیں نے کیا ہے۔ یہ صاحبانی کے تعصب اور منصف مزاجی کا مخصوص انداز ہے،
کہ جوش شعرا کی منطق پر پورا نہ اترتا اسے مہمل کہہ دیا، اور جو یہ ہوا اس میں حذف کا نظر آیا، اس کا
ذکر بھی بے تکلف کر دیا۔ شعر بجز حال نہیں نہیں، کیوں کہ اس کی پیچیدہ تشبیہ بوجہ اسے واقعی
مہمل بنائے دیتی ہے، سے قطع نظر کریں تو مندرجہ ذیل منہ ہمیں جو باقر پے خود مود پانی جوش
ملیحانی وغیرہ نے بیان کئے ہیں، اس کی معنویت کو ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں۔

(۱) بار بار ابھرتی ہوئی آہوں کو روکنے کے باعث آہوں کا زخمیرہ سا بن گیا۔

(۲) آہوں کے سیم ابھرنے اور ضبط کیے جانے کی وجہ سے چاک گریباں وجود تک ہوا
پہنچانے میں معاون ہوتا ہے) بے کار ہو گیا اور دم گھٹنے لگا۔

(۳) میں نے آہوں کو ضبط کیا، گو یا چاک گریباں کو بخنیہ کر دیا۔

یہ سب اپنی جگہ پر درست ہے، لیکن شعر میں ابھی بہت کچھ باقی ہے۔ مندرجہ ذیل نکات
پر غور کیجئے :

(۱) ضبط آہ کے باوجود ضبط نہ ہو سکا (ابھریں پے بہ پے، اس طرح آہوں کا پے بہ پے

اوپر آتا اور ان کا دایا جانا چاک کے بچنے کی شکل اختیار کر گیا۔ اس میں باریکی یہ ہے کہ چاک گریباں کا بچہ بننا ہر تو اس بات پر دال ہے کہ تینوں میں تخفیف ہو گئی کیوں کہ دیوانہ بچے پر راضی ہو گیا۔ یا بچہ گردوں کے قبضے میں آ گیا، لیکن یہ دراصل افزائش جنوں کی تمہید ہے کیوں کہ آہیں جب روکی گئیں تو بار بار ابھریں، یعنی در بھی تند ہوئیں۔ کیوں کہ وہ پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں پاتے

کے مسدوف جب آہوں (جنوں) کو روکا جائے گا تو ان میں افزائش ہی ہوگی۔ آہیں زنجیر کی شکل میں چاک گریباں کے لئے بچے کا کام کر رہی ہیں، بہت سے ٹخن بھی ایسے ہوتے ہیں جن میں زنجیر لگی ہوتی ہے، گویا سینے پر ایک بوتل ہیں۔ میں اور زور سے آہ کر دوں گا، یعنی اس زنجیر کو پٹاؤں گا اور گریباں پھر پک ہوگا۔ پھر میں آہوں کو روکوں گا، لیکن وہ تو، بھرتی ہی جائیں گی۔ اس طرح چاک گریباں کا ایک سلسلہ بن جائے گا۔

(۲) آہ اگر اب تک آجائے تو منتشر ہو جاتی ہے۔ لیکن جب وہ بار بار دہرائی اور روکی گئی تو زنجیر کی شکل اختیار کر گئی، گویا مضبوط اور دیر پا اور مزید دل خراش ہو گئی۔

(۳) دیوانے کا گریبان بند ہے، لوگ سمجھتے ہیں کہ چاک گریباں کا بچہ ہو چکا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ نہیں ایسا نہیں ہے، بلکہ آہوں کے بار بار ابھرنے اور دبائے جانے کی وجہ سے آہیں سینے میں اس طرح پیوست ہو گئی ہیں کہ گریباں جو چاک چاک پڑا ہوا تھا، سینے کے ساتھ سل گیا ہے اور بچہ پاک کی سی شکل بن گئی ہے۔ آہ دل خراش ہوتی ہے، اس لئے سوئی کی طرح نوکدار ہو سکتی ہے۔ آہ کو ”ہلگردوز“ اسی لئے کہا جاتا ہے۔ اور آہ کو اسی نوک داری کے باعث دشنہ تیر، خنک وغیرہ تشبیہ بھی دیتے ہیں۔ سینے سلانے کی مناسبت سے آہ کو رشتہ (بمعنی دھاگہ) بھی تشبیہ دیتے ہیں۔ ملاحظہ ہو ”بہارِ معجم“، اس طرح یہ تعریفیں کاغذی نمونہ ٹھہرتا ہے۔ مورخ سہارنے ”آہ“ اور ”رشتہ“ کی مناسبت کی طرف توجہ دیا ہے، لیکن انھوں نے تعریف کی طرف دھیان نہیں دیا ہے۔

۴۔ گریباں چاک ملامت ہے وحشت اور جنوں کی۔ آہ کو روکنا ملامت ہے نکلیں دہوش

۵۔ جب ہم پر وحشت کا زور تھا تو ہم نے گریباں کو چاک چاک کیا۔ جب ہم عام تمہیں دہوش میں

آئے تو ہم نے آپوں کو ضبط کیا، وہ ابھرتی رہیں اور ہم انہیں دباتے رہے۔ اس طرح آپوں نے بخیر بنا کر ہمارے چاک گریباں کو بخیر کر دیا۔ ہمیں بخیر گمر کی حاجت نہ رہی۔

(۵) آہ علامت ہے انتشار کی، اور بخیر علامت ہے حزم و ضبط کی۔ یہاں لطف یہ ہے کہ بخیر شدید انتشار یعنی شدت آہ کی علامت ٹھہرایا گیا ہے۔ یہ غالب کا مخصوص، قول محال کا انداز ہے۔ آہ کو روکنا گویا جنوں اور انتشار کو روکنا ہے اور اس کی علامت بخیر چاک ہے۔ لیکن غالب بخیر چاک کو آپوں کے بار بار ابھرنے کا نتیجہ بتاتے ہیں اور اس طرح حسب معمول ثابت کرتے ہیں کہ اشیا کا نہ ہونا دراصل ان کے ہونے کی دلیل ہے۔

(۶۴)

جس فرا ہے پردہ جس کے ہاتھ میں جام آگیا
سب لکھ میں ہاتھ کی گویا رگ جہاں ہوتیں
زمانہ تحریر: ۱۸۵۲ء

طحاوی لکھتے ہیں کہ "گویا" کا لفظ عام طور پر بھرتی کا ہوتا ہے، لیکن یہاں کارآمد ہے
کیونکہ اگر یہ لفظ نہ ہو تو مبالغہ سے تجاوز کر جائے، مجھے یقین نہیں کہ غالب کو اس بات کی فکری
ہوگی کہ مبالغہ سے تجاوز کر رہا ہے کہ نہیں۔ مبالغہ اور مضمون آخری میں چولی دامن کا ساتھ
ہے، کیوں کہ مضمون بننا ہے استعارے سے، اور استعارے کی اصل مبالغہ ہے۔ لہذا لفظ "گویا"
اس شعر میں مبالغہ کرنے کے لیے نہیں، بلکہ کسی اور مطلب سے ہے۔

اس خطاب سادہ سے شعر کے معنی ہیں مجھے سرخے تک تامل رہا نراج نے اسے دو جہلوں
میں ترمیم کر دیا ہے کہ جام شراب ہاتھ میں آجائے تو روح بامید ہوتی ہے، کہوں کہ ہاتھ کی لکیر
شراب میں جاتی ہیں۔ اس شعر میں شراب نے جہاں فرا ہونے کا کوئی ثبوت نہیں، اگر یہ کہا جائے کہ
اس کا ثبوت یہ ہے کہ ہاتھ کی لکیر میں رگ جہاں بن جاتی ہیں، تو مشکل یہ ہے چڑھتی ہے کہ ہاتھ کی لکیر
کے رگ جہاں بن جائے گا کوئی ثبوت شعر میں نہیں، اگر یہ کہا جائے کہ ان کے رگ جہاں بن جانے
کا ثبوت وہ کار ہی نہیں، کیوں کہ لفظ "گویا" سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ لکیر میں رگ جہاں بنی نہیں
ہیں، بلکہ لگتا ہے کہ بن گئی ہیں، تو مات بڑی حد تک منتی ہے، لیکن یہ بات محتاج وضاحت پھر بھی
رہتی ہے کہ شراب کس معنی میں جہاں فرا ہے؟

اب شعر کو دوبارہ دیکھتے ہیں۔ جام میں سرخ شراب بھری ہوئی ہے۔ جام ہاتھ میں ہے
شراب کی سرخی جام سے جھلک کر ہاتھ پر آئی ہے تو ہاتھ کی لکیر میں سرخ معلوم ہوتی ہیں، گویا ہر لکیر

زندہ خون سے بھری ہوئی شاہرگ دکھائی دیتی ہے۔ اور جب ہاتھ کی خشک لکیریں بھی خون رواں سے پر نظر آئیں تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ شراب میں افزائش جاں کی قوت ہوتی ہے۔ اس شرع کی روشنی میں شعر کے تمام الفاظ کا رگر نظر آتے ہیں۔ اور مصرع اولیٰ کے دعوے کا ثبوت بھی یہاں ہو جاتا ہے۔

ایک پہلو اور بھی ہے: "ہاتھ میں جام آگیا" کا فقرہ اتفاق اور حادثے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یعنی جام کا نصیب ہونا امر اتفاقی ہے۔ ہو۔ ہو۔ ہو۔ نہ ہوا، نہ ہوا، اگر نصیب ہوگی تو زندگی ہی زندگی ہے، اور نہ نصیب ہوا تو موت ہی موت۔ (کیونکہ جب ہاتھ میں جام نہ ہوگا تو ہاتھ کی لکیریں رگ جاں کی طرح خون سے پر نہ دکھائی دیں گی، بلکہ خشک نظر آئیں گی اور رگ جاں کا خشک ہو جانا موت نہیں تو اور کیا ہے؟)

ہاتھ کی لکیریں خطِ رام کی طرف بھی اشارہ کرتی ہیں۔ شراب جس حد تک جام میں ہے، اسی حد تک ایاغ زندہ ہے اور جس حد تک ہاتھ کی لکیریں شراب سے متور ہیں، اسی حد تک کعب دست، یعنی صاحبِ کعب، زندہ ہے۔

مصرعین میں "ہاتھ" کی تکرار بظہر نازد معلوم ہوتی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس کے بغیر شعر کا مفہوم نہ کم نہیں ہوتا۔ مصرعہ اول میں "ہاتھ میں جام آگیا" کے ذریعہ زندہ جام پر قبضہ، اور وہ بھی اتفاقی قبضہ، ثابت ہوتا ہے۔ مصرعہ ثانی میں "ہاتھ" کا ذکر نہ ہو تو لکیریں کا رگ جاں بتا بے معنی ہو جاتا ہے۔ مزید تشفی کی ضرورت ہو تو غنہ و بذیل تحریفیں ملاحظہ فرمائیے۔

جاں فزا ہے بادہ جس کے پاس بھی جام آگیا
سب لکیریں ہاتھ کی گو یا رگ جاں ہو گئیں

جاں فزا ہے بادہ جس کے ہاتھ میں جام آگیا
سب لکیریں جوش سے گو یا رگ جاں ہو گئیں

مضمون باقی ہے، لیکن مفہوم منعقد نہیں ہوا، کیوں کہ "ہاتھ" کا لفظ ایک مصرعے سے غائب ہے۔ اس قدر معمولی مضمون پر ایسا اچھوتا شعر کہنا غالب ہی کے بس کی بات تھی۔

(۶۵)

ہم موحّد ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجڑاے ایساں ہو گئیں

زمانہ تحریر: ۱۸۵۲

اس شعر کی تشریحات عام طور سے مصرع ثانی پر زیادہ توجہ صرف کرتی ہیں۔ بے خود دہلوی نے حالی کی شرح اختیار کی ہے، جس کی رو سے مذہب اور ملتیں محض رسوم کی طرح نئی اہری اور سطحی ہیں، یعنی مصرع اولیٰ میں ”رسوم“ استعارہ ہے مصرع ثانی میں لفظ ”ملتیں“ کا رسوم، ایمان کا اثبات نہیں کرتی ہیں، بلکہ ایمان کی نفی کرتی ہیں۔ لہٰذا ”ان کے مٹنے کے بعد ہی ایمان قائم ہوتا ہے۔ یہ شرت کئی اعتبار سے ناقص ہے۔ اول تو یہ کہ اس میں لفظ ”موحد“ پر مناسب توجہ نہیں دی گئی۔ دوسری بات یہ کہ ترک رسوم اور چیز ہے، اور ملتوں کا مٹنا اور چیز۔

یوسف سلیم چشتی ”موحد“ کو ”مومن“ کے معنی میں لیتے ہیں، جو ذرا تعجب انگیز ہے، کیونکہ ”موحد“ کی اصطلاح ہی اس لئے وجود میں آئی کہ موحّد کا مومن ہونا شرط نہیں۔ شوکت میرٹھی کو اس نکتے کا تقوڑا سا احساس ہے، کیوں کہ وہ اس شعر کی شرح الصوفی لامذہب لہ (صوفی) کا کوئی مذہب نہیں ہوتا، کے حوالے سے کرتے ہیں۔ لیکن اس میں قباحت یہ ہے کہ اسلامی صوفیاء کی نظر میں موحّد کی معرفت مشکوک ہے، لہٰذا اس شعر پر نئے سرے سے غور کرنا چاہئے اور چونکہ پورا شعر اس دعوے کا تابع ہے کہ ”ہم موحّد ہیں“ اس لئے اس اصطلاح پر غور کرنا ضروری ہے۔ اصطلاحی اعتبار سے ”موحد“ وہ شخص ہے جو خدا کی وحدانیت کا قائل ہو لیکن رسول کو نہ مانتا ہو۔ اسلامی صوفیوں کی طرح موحّد بھی تعلق مع اللہ اور وصول الی اللہ کو اپنی منزل

جانتا ہے، لیکن رسالت کا قائل نہ ہونے کی وجہ سے اسلامی صوفیوں کی نگاہ میں غیر معتبر اور گمراہ ٹھہرتا ہے۔ غیر اصطلاحی معنی میں ”موحد“ وہ شخص ہے جو ”توحیدی“ عقیدے کا ہو، یعنی جو وحدت الوجود کو مانتا ہو۔ مجازاً ”یکے مسلمان“ کو بھی ”موحد“ کہتے ہیں۔ غالب نے اپنے بعض خطوط میں خود کو ”موحد“ اسی معنی میں کہا ہے کہ وہ وحدت الوجود کے قائل تھے۔

شعر میں کہا گیا ہے کہ ہم موحدا ہیں اور ہمارا طریقہ یہ ہے کہ ہم رسوم و رینی ظاہری مذہبی طور طریقے ترک کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہاں ”موحد“ اصطلاحی معنی میں استعمال ہوا ہے، یعنی وہ شخص جو خدا کی واحدیت کا قائل ہے، لیکن مذہب کا قائل نہیں۔ اس تشریح کی روشنی میں دوسرا مصرع کسی اصول یا کلیے کا اظہار کرنے کے بجائے ذاتی عقیدے اور عمل کا اظہار کرتا ہے۔ کہ موحدا ہونے کی حیثیت سے ہم جانتے ہیں کہ مذہب نہ کھنا ہی اصل مذہب ہے۔ اس طرح یہ شعر بھی غالب کے مخصوص انداز کا قول ممال پیش کرتا ہے اور مصرع ثانی کسی تاریخی حقیقت سے زیادہ انفرادی دریافت کا درجہ رکھتا ہے۔ یہ نکتہ بھی دلچسپ ہے کہ مذہب کو مٹانے یا ترک کرنے کی شرط پہلے اسے حاصل کرنا ہے۔ ورنہ جو چیز دل میں ہے ہی نہیں، اسے مٹانا کیا معنی رکھتا ہے؟

(۶۶)

شوریہ گی کے ہاتھ سے ہے سرد و بال دوش
صحرا میں اسے خدا کوئی دیوار بھی نہیں

زمانہ تحریر: ۱۸۶۶

اس شعر میں دو نکات ہیں جن کی طرف لوگوں نے توجہ نہیں دی ہے۔ ایک تو یہ کہ پہلے شعر میں "یا تھ"، "سہ"، اور "دوش" میں مراعات نظیر ہے۔ دوسری بات یہ کہ شعر کا مترادف مفہوم لطف سے ماری ہے (مہر اسے کاندھے کے نیچے ایک د بال ہے۔ کاش کہ صحرا میں کوئی دیوار اپنی توہیں سر پھوڑ دیتے۔ علاوہ بریں، اگر مفہوم یہی ہے تو شوریہ گی کے دفور کے بائٹ صحرا میں آنا بے معنی ہوتا جاتا ہے۔ شوریہ گی کا دفور اس قدر ہے کہ سرد و بال دوش ہے۔ اسے پھوڑ ڈالنے کی دھن ہے۔ لیکن اگر ایسا تھا تو گھر سے صحرا میں آنا پختہ داری دارد؟ گھر میں دیواریں ہی دیواریں ہیں وہیں سر پھوڑ دیتے۔ اگر یہ کہا جائے کہ گھر نہ بند ہو گیا ہے، اس میں دیواریں کہاں؟ تو سر پھوڑنے کے لئے شہر کی کوئی دیوار، کوئی چوکھٹ کافی ہے۔ اس کے لئے صحرا ماد یو رک کی قید میر ضروری ہے

وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر پھوڑ نہ ٹھہرا
تو پھر اسے سنگ دل تیرا ہی سنگ آستان کیوں ہو

ہذا مصراع ثانی کا تاثر تمنائیہ نہیں، بلکہ استعجابیہ اور آشفگی آمیز ہے۔ (ہیں! صحرا میں کوئی دیوار بھی نہیں ہے۔ اسے خدا کیسا صحرا ہے؟ افوہ! یہاں تو کوئی دیوار بھی نہیں ہے۔ سر کہاں پھوڑوں؟ اس طرح یہ شعر جنوں کی انتہائی منزل کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ صحرا میں جہاں دیوار کا کوئی محل ہی نہیں، دیوار کے نہ ہونے پر استعجاب اور شکوہ (یا صرف استعجاب یا صرف شکوہ) کیا جا رہا ہے۔ گویا کوئی کہے، اسے خدا سمندر میں پانی ہی پانی ہے۔ خشکی کہیں نہیں، میں گھر کہاں

بناؤں، شعر کا مضمون سرسپوڑ نا نہیں، بلکہ جنون کی وہ منزل ہے جہاں متوقع اور غیر متوقع عادی
 و غیر عادی، منطقی و غیر منطقی کی تمیز نہیں رہ جاتی۔ اگر محض سرسپوڑ نا مقصود ہوتا تو صحرا میں آنا
 بے کار تھا۔ صحرا میں آنا اس لئے ہوا ہے کہ جنون اب اپنے کمال پر ہے۔

(۶۷)

اس سادگی یہ کون نہ مر جانتے، بے خدا
 لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں
 زمانہ تحریر: ۱۸۲۶

ایک مضمون کاغیز تشریح یہ ہے کہ شعر میں وصل کے وقت کی ہاتھ پائی کا ذکر ہے۔ (ناسخہ
 وصل کی شب پلنگ کے اوپر
 مثل چیتے کے وہ مچلتے ہیں

برسبیل تذکرہ یہ بھی عرصہ دردوں کہ وصل میں ہاتھ پائی کا مضمون صرف بے چارے "زوال
 آمادہ لکھنؤ سکول" کے شاعر ہیں، بلکہ "ترقی یافتہ" اور "روشن خیال" مغربی شعرا کے یہاں
 بھی ہے۔ چونکہ شعر میں ہنگام وصل کا کوئی اشارہ نہیں، اس لئے "ہاتھ پائی" والے خیال کو
 ترک کرتے ہیں، اور مندرجہ ذیل باتوں پر غور کرتے ہیں:

(۱) اگر عام مفہوم لیا جائے تو دوسرے مصرعے میں "تلوار بھی نہیں" کے بجائے "تلوار
 ہی نہیں" کا محمل تھا۔ یعنی وہ اس قدر سادہ مزاج ہیں کہ لڑتے ہیں (بے لڑ رہے ہیں) لیکن
 تلوار (آؤ بند ال) ہی ہاتھ میں نہیں ہے۔ اگر بھی "پر اصرار کیا جائے تو یہ کہنا پڑے گا کہ تلوار بھی
 نہیں ہے۔ محض ڈنڈا یا کاٹھ کا خنجر ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مفہوم یہاں مراد نہیں۔ لہذا بعد تلوار
 بھی نہیں" کی کچھ دوسری توجیہ ضروری ہے۔

(۲) اگر ہاتھ میں تلوار بھی نہیں ہے (یعنی کچھ بھی نہیں ہے) تو لڑتے کس طرح ہیں؟

(۳) سادگی کس بات میں ہے؟ ساز و سامان سے لیس نہ ہونا سادگی ہے، یا معشوق کا

یہ اعتماد سادگی ہے کہ بے تیر تلوار مد مقابل کو مار لیں گے؟

(۴۱) ”لڑنے“ سے اگر ہاتھ پائی مراد نہیں تو کیا مراد ہے؟ مد مقابل کون ہے؟
 ان سوالات کا شافی جواب یہ ہے کہ ”سادگی“ کے دو معنی ہیں: (۱) عاری ہونا اور
 (۲) بھولا پن۔ غالب ہی کا ایک شعر ہے۔

سادگی پر اس کی مرجانے کی حسرت دل میں ہے
 بس نہیں چلتا کہ پھر خنجر کف قاتل میں ہے

اس پر طباطبائی نے بہت صحیح لکھا ہے کہ سادگی سے مراد ترک زینت و آرائش ہے۔ اب شعر زیر
 بحث پر غور کریں تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہاں بھی ”سادگی“ اسی معنی میں ہے (عاری ہونا)۔
 اسی لئے نو عمر بچوں کو ”سادہ رو“ کہتے ہیں کہ ان کا چہرہ خط سے عاری ہوتا ہے۔ لہذا لڑنے
 سے مراد باقاعدہ جنگ و جدال نہیں بلکہ قتل عاشق ہے معشوق کا کام عاشق کو قتل کرنا ہے۔
 اور قتل کا ذریعہ لڑنا ہے۔ غالب نے یہ استعارہ بھی برتنا ہے۔

کس دل پہ ہے عزم صفت مرگان خود آرا
 آئینے کی پایاب سے اتری ہیں سپاہیں

لہذا ”تلوار“ بھی اہلی اور مادی نہیں، بلکہ استعاراتی ہے، یعنی بناؤ سنگھار اور زیبائش
 و آرائش۔

اب صورت حال یوں بنی کہ معشوق سامنے آ گیا ہے (= جنگ کے لئے آمادہ ہے)
 لیکن وہ بناؤ سنگھار سے عاری ہے، یعنی آلات حرب سے مسلح نہیں ہے۔ اس کا مسلح نہ ہونا
 اس کی سادگی ہے۔ دونوں معنی میں۔ یعنی وہ زینت و آرائش سے عاری ہے۔ اور یہ بھی کہ
 وہ اس قدر بھولا ہے کہ حرب و ضرب کے فنون سے نا آشنا ہے۔ لیکن نتیجہ کیا ہوتا ہے؟
 اس کی سادگی (عاری پن) ہی جان لیوا ہے۔ (یا اس کا بھولا پن ہی جان لیوا ہے)۔ ”مرجائے“
 محاوراتی بھی ہے اور لغوی بھی۔ معشوق کا مقصد بے حرب و ضرب ہی پورا ہو گیا۔ گویا معشوق
 کی سادگی (یعنی عاری پن) سادہ مزاجی یا سادہ لوحی کے باعث نہیں ہے، بلکہ پرکاری کی
 وجہ سے ہے۔

(۴۸)

ہوئی ہے مانع ذوق تماشا خانہ دیرانی
کف سیلاب باقی ہے برنگ پنبہ روزن میں
زمانہ تحریر: ۱۸۶۶

اس شعر میں مسئلہ یہ ہے کہ خانہ دیرانی کس طرح ذوق تماشا کو مانع آسکتی ہے؟ ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ گھر ویران ہونے یا دیران کرنے کے بعد ہم شہر و بیابان کی راہ لیستے اور جی بھر کے ذوق تماشا کو تسکین دیتے۔ اگر کف سیلاب نے ردئی کی طرح گھر کے روزنوں کو بند کر دیا ہے تو بھی کیا ہرج ہے؟ گھر سے باہر نکلنا کیوں مشکل ہے؟

مروج شرح یہ ہے کہ میں نے سیلاب اشک کے ذریعے گھر کو تباہ کرنا چاہا تھا، تاکہ سیلاب کے باعث دیواروں میں جو رخنے پڑیں ان کے ذریعے میں اپنی خانہ دیرانی کا تماشا دیکھ سکوں۔ لیکن کف سیلاب نے تمام روزنوں کو بند کر دیا، اس لئے ذوق تماشا کی تسکین نہ ہو سکی۔ اس شرح میں قبا یہ ہے کہ روزن کے ذریعے تو گھر کے باہر دیکھتے ہیں، اس لئے اپنے ہی گھر کے اندر بیٹھ کر اپنے ہی گھر کا نظارہ کرنے کے لئے روزن دیوار کی ضرورت نہیں۔ اور اگر روزن دیوار کی ضرورت نہیں تو اس میں جو کف سیلاب ردئی کی طرح رک کر بھر گیا ہے، اس سے مجھے کوئی تکلیف نہ ہونا چاہیے۔ اگر یہ فرض کیا جائے کہ میں گھر کے باہر تھا اور اس کے اندر دیکھنے کے لیے میں نے سیلاب اشک بہایا، تاکہ سیلاب کے ذریعے روزن بنے اور اس روزن کے ذریعے میں گھر کے اندر کا نظارہ کر سکوں، تو مشکل یہ ہے کہ گھر کے باہر ہونے کا کوئی قرینہ شعر میں نہیں، اور نہ یہ اشارہ ہے کہ ذوق تماشا سے اندرون خانہ کا تماشا مراد ہے۔ اور اگر مراد ہو بھی تو اندرون خانہ دیکھنے کے لئے سیلاب اشک کی کیا ضرورت تھی؟ پورا قصور ہی مہمل ہوا جاتا ہے۔

طباطبائی نے عمرہ بات کہی ہے کہ سیلاب کی وجہ سے خانہ دیرانی ہوئی، اور یہی سیلاب مانع تماشا بھی ہے۔ یعنی سبب (سیلاب) کو سبب قرار دیا ہے، اور دفعہ ایسا بہت کرتے ہیں۔ لیکن یہ بات طباطبائی نے بھی واضح نہ کی کہ تماشا کہاں کا مقصود ہے۔ گھر کا باگھر کے باہر کا، گھر کے اندر کا تو مقصود ہو نہیں سکتا، جیسا کہ میں نے اوپر واضح کیا۔ اور اگر گھر کے باہر کا تماشا مقصود ہے تو خانہ دیرانی کو اس میں معاون ہونا تھا نہ کہ مغل۔ جیسا کہ شعر میں کہا جا رہا ہے۔ طباطبائی ہی کیا، کسی نے یہ نکتہ واضح نہیں کیا ہے۔ بے خود ہلوی کا خیال ہے کہ ذوق تماشا کے باعث گھر کی دیواروں کو رد کر آئسوؤں کے زور سے گرانا چاہا تھا۔ توش ملیح آبادی کو غالباً اس بات کا احساس تھا کہ قند اول شرحیں اس بات کو واضح نہیں کرتیں کہ گھر کو گرنے اور ذوق تماشا میں کیا تعلق ہے؟ گھر سے باہر کلنا کوئی ایسی ناممکن بات نہیں کہ گھر کو گرانے بغیر حاصل نہ ہو سکے۔ چنانچہ خوش دریائی نے لکھا ہے کہ مضمون تکلف اور تصنع سے پر ہے۔

اصل میں یہ تمام مسائل لفظ ”خانہ دیرانی“ کو لغوی معنی میں پٹنے سے پیدا ہوئے ہیں۔ ”خانہ“ بمعنی ”گھر“ فرض کرنا ضروری نہیں۔ ”خانہ دیرانی“ سے نہ زنجیر باندھی خانہ، نہ زنداں کی دیرانی بھی مراد ہو سکتی ہے۔ ظاہر ہے کہ دیوانے کے لئے، یعنی اس شخص کے لئے جو زنداں میں قید ہے اس کا قید خانہ ہی گھر ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ ”سیلاب“ سے محض سیدوب بھی مراد لے سکتے ہیں، سیدوب اشک کی جہد ضروری نہیں۔

ان نکات کی روشنی میں شعر کی شرح حسب ذیل ہو سکتی ہے: ہیں بیت زنداں اب منید ہوں جس میں درجہ ہے زور، حتیٰ کہ روزن بھی نہیں۔ یا یوں کہیے کہ میں زنداں میں ہوں دروازہ کھڑکیاں سب بند ہیں۔ کوئی روزن بھی نہیں جس سے میں باہر کا نظارہ کر سکوں۔ باہر نکل جانے کی تو بات ہی نہیں ہو سکتی پھر میں اپنے ذوق تماشا کو کس طرح تسکین دیتا ہوں؟ یا سیدوب اشک بہایا تا کہ دیواریں گر جائیں، یا کم سے کم کچھ رشتے تو ان میں پیدا ہو جائیں۔ یا مسری خوش قسمتی تھی کہ زنداں کو سیلاب نے آیا۔ مجھے امید بندھی کہ اب دیواریں گر جائیں گی، یا جگہ جگہ سے کھل جائیں گی۔ اور اس طرح میں ذوق تماشا کو تسکین دے سکوں گا لیکن میری بدقسمتی دیکھیے کہ وہی سیلاب، جو خانہ دیرانی کا سبب تھا، امتناع تماشا کا سبب بن گیا۔ یعنی

دیواروں میں روزن تو سیلاب کی وجہ سے ضرور پڑے، لیکن ان روزنوں میں کف سیلاب رک کر تھم گیا، اس لئے باہر کا تماشا ممکن نہ ہو سکا۔

سیلاب کا کف آلود ہونا عام مشاہدہ ہے، خاص کر جب سیلاب کا پانی خسر و خاشاک پر سے گزرے۔ کف سیلاب پانی کے مقابلے میں سست رو بھی ہوتا ہے اور جگہ جگہ تھم جانے کی صفت رکھتا ہے۔ پیکر نہ صرف بدیع ہے بلکہ روزمرہ کے مشاہدے پر بھی مبنی ہے۔

(۴۹)

ہوئے اس مہر و ش کے ہونا مثال نے آگے
 ہوا مثال جوہر آئینے میں شش ذرہ روزن میں
 زمانہ تحریر: ۱۸۱۷

اس شعر کا سطحی منہمونی بالکل صاف ہے: محبوب کا عکس آئینے میں پڑا تو آئینے کے جوہر اڑنے لگے، جس طرح سورج کی کرنیں پڑتے ہی روزن کے ذرے متحرک اور پرواز کناں نظر آتے ہیں۔ نکتہ یہ نکالنا کہ جبکہ محبوب کے آئینے ماندر پڑ جاتا ہے۔ اس کا جوہر اڑنے لگتا ہے، جوہر کے بغیر آئینہ فوت نہ کاس کی حالت نہیں رہ جاتا۔ جوہر کا اڑ جانا رنگ کے اڑ جانے کی طرح ہے، دیکھو: یہ نکتہ خوب ہے، اگرچہ دوسرے مصرعے کا جواب پیکر اس سے پوری طرح ہم آہنگ نہیں ہونے پاتا۔ اب مندرجہ ذیل باتوں پر غور کیجئے۔

(۱) ذرے پر سورج کی کرنیں پڑتی ہے تو وہ متحرک نظر آتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں سورج کی کرن کا نہ ذکر کیا گیا ہے، لیکن بات بالکل واضح معلوم ہوتی ہے، کیوں کہ مصرعے اولیٰ میں ”مہر و ش“ کا لفظ ابتداً متفقہ طور پر استعمال ہوا ہے۔ برق و شش، ماہ و شش، نور و ش کچھ بھی کہہ سکتے تھے۔ لیکن ”مہر و ش“ کا استعمال کمال بلاغت ہے کہ معشوق کے حسن کو سورج سے مشابہ ٹھہرایا، اور دوسرے مصرعے میں از خود سورج کی کرن کا اشارہ دیا۔

(۲) محبوب کا عکس حاصل کر کے آئینے کا رنگ اڑ نہیں گیا، بلکہ آئینہ روشن تر ہو گیا۔ جس طرح دھندلے ذرے سورج کی کرن کے اثر سے روشن نظر آتے ہیں۔ آئینے کے جوہر ذرہ روزن کو اڑنے لگے۔ جلوہ کناں کی کرن نے اس ذرہ کو روشن کر دیا۔ روشن ذرے آئینے میں منعکس ہوئے۔ آئینہ روشن تر ہو گیا۔

(۳) محبوب کا حسن مقناطیس کی سی کشش رکھتا ہے۔ جلوہ آئینے پر پڑا، جو سر کے ذریعے پھڑپھڑاتے ہوئے باہر نکلے اور محبوب کی طرف پرافشاں ہوئے۔ اسی طرح سورج کی کرن بھی کشش رکھتی ہے۔ روزن کے ذروں پر کرن پڑی تو ذرے متحرک نظر آنے لگے۔ گویا کھینچ کھینچ کر سورج کی طرف جا رہے ہوں۔

(۴) روزن میں پڑے ہوئے خاک کے ذرے بے جان تھے۔ سورج کی کرن کے زیر اثر وہ متحرک نظر آئے، گویا کرن نے ان میں جان ڈال دی۔ اسی طرح، محبوب کا عکس پڑتے ہی جو ہر کے مردہ (بے حرکت) ذروں میں جان آگئی۔

(۵) حسن کا قرب دل کو مضطرب کر دیتا ہے۔ یہ مشاہدہ مشرق و مغرب کی شاعری میں عام ہے۔ جس طرح سورج کی کرن کا قرب ذروں کو مضطرب و مرتعش کر دیتا ہے اور وہ اڑتے ہوئے، پھڑپھڑاتے ہوئے نظر آتے ہیں، اسی طرح محبوب کے حسن کی قربت نے جو ہر آئینہ کو متحرک و مضطرب کر دیا ہے

اہل بلیش نے بہ تیرت کردہ شوقی ناز

جو ہر آئینہ کو طوطی بسمل باندھا

(۶) سورج کی صرف ایک کرن نے ذرات روزن کو زندہ کر دیا۔ اگر سارا سورج آپڑتا تو خدا جانے کیا عالم ہوتا۔ اسی طرح، ابھی تو محبوب کا صرف عکس آئینے میں داخل ہوا ہے اور ذرات جو ہر کو قوت کشش نے پرافشاں کر دیا ہے۔ اگر میکہ کی جگہ اصل (یعنی جسم) آئینے میں داخل ہو جائے تو آئینے پر خدا جانے کیا غضب ڈھائے۔

(۷) وہ سورج کی ایک ہی کرن ہی جس نے ذروں کو متحرک کر دیا، لیکن پھر بھی وہ کرن سورج کا ایک حصہ ہے۔ کرن اور سورج الگ الگ نہیں ہیں۔ یہاں تو یہ عالم ہے کہ محض عکس رخ ہی جو ہر آئینہ کو متحرک کرنے کے لئے کافی ہے۔

(۸) آئینے کو محبوب سے وہی نسبت ہے جو روزن کو سورج سے ہے یعنی سورج کی کرن روزن سے گزر کر تاریک حجرے کو منور کرتی ہے۔ معشوق کا جلوہ آئینے کو زندہ کر دیتا ہے۔

(۹) یہ بات ملحوظ رکھیے کہ آئینہ فولادی ہے۔ اس اعتبار سے جو ہر آئینہ اور ذرہ میں غیر معمولی

مناسبت پیدا ہو جاتی ہے، اور یہ نکتہ اور بھی بر محل ہو جاتا ہے کہ معشوق متفاہیسی کشش رکھتا ہے۔
 (۱۰) عبدالرحمن بجنوری نے ٹھیک کہا ہے کہ لوگ تو اس زمانے میں بھی optics کے بارے میں بہت کم جانتے ہیں اور غالب نے اس وقت یہ شعر کہا جب یہ علم بہت نادر اور محدود تھا اس کو بھی غالب کا معجزہ فن ہی کہا جانا چاہیے۔ بجنوری نے "پرافشاں" سے یہ مراد لی ہے کہ اگر کسی ذرے کو کسی روزن میں آنکھ لگا کر دیکھا جائے تو ذرے کے بے مقدار جسم سے ہر سمت شعاعیں نکلتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ یہ تشریح بہت دلچسپ ہے، اور اگرچہ لفظ "پرافشاں" کا مفہوم (پردہ دار کناں یا پر جھاڑنا ہوا) اس معنی کی پشت پناہی نہیں کرتا، لیکن اگر "پرافشاں" کو روشنی کی کرن پھوٹنے کا استعارہ قرار دیں تو یہ معنی بھی خوب ہیں۔ غالب کا مندرجہ ذیل شعر ایک حد تک اس معنی کی تائید کرتا ہے۔

ہو گئے ہیں جمع اجزائے نگاہ آفتاب
 ذرے اس کے گھر کی دیواروں کے روزن میں نہیں

(۷۰)

مگر غبار ہوئے پر ہوا اڑا لے جائے
وگر نہ تاب و تواناں بال و پر میں خاک نہیں
زمانہ تحریر: ۱۸۲۶

سب سے پہلے ربایات لفظی پر غور کیجئے۔ ایک ضلع ہے اور ایک مراعات النظم مصرعہ اولیٰ میں ”پر“ اور ”اڑا“ میں ضلع ہے۔ ”غبار“، ”ہوا“، ”اڑا“ اور ”خاک“ میں مراعات النظم کا ربط ہے۔ اب معنویت پر آئیے۔ ظاہری مفہوم بالکل صاف ہے۔ میرے بال و پر میں طاقت تو ہے نہیں اب یہی ممکن ہے کہ جب میں غبار بن جاؤں تو ہوا مجھے اڑا لے جائے۔ خود سے اڑنا میرے بس میں نہیں ہے۔ تمنا ہے پرواز کی تکمیل بس اسی طرح ممکن ہے کہ میں مرکز خاک ہو جاؤں اور ہوا مجھے اڑا دے۔

لیکن سوال یہ ہے کہ اڑنے کی اس قدر تمنا کیوں؟ یہ فرض کیا جاسکتا ہے کہ شعر کا مستحکم اردو شاعری کا رد و جاتی پرندہ ہے جو قفس میں گھل رہا ہے، لیکن شعر میں قفس کی طرف کوئی اشارہ نہیں، صرف بال و پر میں موت نہ ہونے کا ذکر ہے۔ لہذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ مستحکم پرندہ ہے اور پرندہ انسان کا استعارہ ہے۔ پرندے کے لئے پرواز آزادی کا اور تکمیل کا استعارہ ہے۔ انسان کے لئے پرواز حدود کائنات اور تنگی حیات سے آزاد ہونے کا استعارہ ہے۔ تو پھر بال و پر میں تاب و تواناں نہ ہونے سے کیا مراد ہے؟ ظاہر ہے کہ اس سے مراد وہ مجبوریات اور محکومیاں ہیں جو انسان کا تقدیر ہیں۔ اگر ایسا ہے تو اڑنے (یعنی ان مجبوریوں سے آزاد ہونے) میں کیا چیز معاون ہو سکتی ہے؟ ظاہر ہے کہ یہ آزادی موت کے ہی ذریعہ نصیب ہو سکتی ہے۔ لہذا ربایات پھر وہیں پہنچتی ہے کہ جب میں مرکز خاک ہوں گا، یعنی جب میں قید و جود سے رہا ہوں گا، تب ہی تکمیل حیات ممکن ہوگی۔

اب یہاں شعرا یک بالکل نئی استعاراتی جہت اختیار کرتا ہے۔ مقصد وجود کیا ہے؟ غبار کی طرح اڑنا۔ صرف اڑنا نہیں، بلکہ اس طرح اڑنا کہ خاک کا ذرہ ذرہ منتشر ہو کر ہر طرف پھیل جائے۔ یہ اس لئے کہ آزادی کی اور کوئی صورت نہیں۔ مقصد وجود کی تکمیل اسی وقت ممکن ہے جب وجود باقی نہ رہے۔ لہٰذا اب غبار بن کر اڑنا تکمیل جنوں یعنی تکمیل حیات کی علامت ہے۔ خاک یا غبار بن کر اڑنا تکمیل شخصیت کی آخری منزل ہے، کیوں کہ خاک مکمل طور پر آزاد ہوتی ہے اور ہر جگہ پھیلی ہوئی ہوتی ہے۔ معدوم ہو کر مشت غبار ہر جگہ موجود ہو جاتی ہے کیوں کہ وہ چار دانگ عالم میں پھیل جاتی ہے۔ مگر غبار ہوتے پر ہوا اڑا لے جائے میں اسی قول محال اور اسی کائناتی ایسے کا اظہار ہے کہ میں یوں تو نہ اڑ سکا اور نہ کوئے محبوب تک پہنچ سکا اور نہ قیود زمان و مکاں سے آزاد ہو سکا۔ بس یہی ممکن ہے کہ جب میں مرکز خاک ہو جاؤں تو ہوا مجھے اُڑا لے جائے اور میری تکمیل کر دے۔ صحیح معنی میں زندہ ہونے کے لئے مرنا ضروری ہے۔

(۷۱)

بھلا اسے نہ سہی کچھ مجھی کو رحم آتا
 اثر مرے نفس بے اثر میں حناک نہیں
 زمانہ تحریر : ۱۸۲۶

اس شعر پر طباطبائی نے بظاہر بڑا مسکتا اعتراض کیا ہے کہ جب نفس کو بے اثر کہہ ہی دیا تو پھر یہ کہنا فضول ہے کہ میرے بے اثر نالے میں اثر ناک نہیں ہے۔ نفس کو بے اثر کہنے کے بعد پھر کہنا کہ اس میں اثر نہیں، تکرار محض ہے۔ بخود دیوانی، جو شارحین غالب میں اپنی طباطبائی، غالب کے دفاع اور معترضین (خاص کر طباطبائی) کو سخت جواب دینے میں اپنا ثانی نہیں رکھتے، یہاں کوئی پتے کی بات نہیں کہہ پائے ہیں۔ انھوں نے محاورے کا سہارا لیا ہے، حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ان کا جواب طباطبائی کے اعتراض کو رد نہیں کرتا، بلکہ محض زبردستی اور بہانہ معلوم ہوتا ہے۔ دوسرے شراح نے اتنا بھی نہیں کیا۔ وہ طباطبائی کی بات کو سرے سے نظر انداز کر گئے ہیں۔ محاورے کے تقاضے والی بات، جو بخود دیوانی نے کہی ہے، اس وقت پوری اترتی جب مصرع ثانی انشائیہ استفہامیہ ہوتا۔ مثلاً میرے نفس بے اثر میں اثر کہاں؟ میرے کمزور بال و پر میں زور کہاں، وغیرہ۔

لہذا یا تو طباطبائی کی بات کو درست مانا جائے یا شعر کا کوئی اور حل ڈھونڈا جائے۔ ایک اہم بات یہ ہے کہ اس تکرار کے باوجود شعر موثر اور معنی خیز اور خوب صورت معلوم ہوتا ہے۔ لہذا اہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ تکرار ہے تو کیا ہوا، شعر مجموعی طور پر تو خوب صورت ہے۔ لیکن کیا یہ بات درست ہے کہ ایسی کھلی ٹکرا کے باوجود شعر کو حسین کہہ سکتے ہیں؟ اگر ایسا ہے تو ہمیں نظریہ شعر کو دوبارہ مرتب کرنا ہوگا اس میں بڑے بڑے خطرے ہیں، مثلاً جوش ملیح آبادی جیسے لفاظی شاعر بھی کامیاب قرار دیئے جا سکیں گے لہذا معاملے پر مزید غور کی ضرورت ہے۔

ہم جانتے ہیں کہ ایہام، اور مختلف قسم کے لفظی اور معنوی صنائع و درغایات غالب کے یہاں بہت ہیں۔ اس بحث کو نظر انداز کرنے کے باعث اکثر شراح اور نقاد غالب اور دوسرے کلاسیکی شعرا کی مناسب تحسین و تفہیم میں ناکام رہے ہیں۔ شعر زیر بحث میں بات بالکل سامنے کی ہے، کہ لفظ ”بے اثر“ میں ایہام ہے۔ ”اثر“ بمعنی ”نشان“ فرض کیجئے اور ”بے اثر“ کے معنی ”بے نشان“ قرار دیجئے۔ اب دیکھئے شعر کیا کہتا ہے۔ ”نفس“ بمعنی ”سانس“ ہے، مجازی معنی ہیں ”نغمہ“، ”نالہ“، ”شیون“، ”سانس“ خاموش عمل ہے اس لئے ”نفس“ بمعنی ”نغمہ“ یا ”شیون“ کے بے نشان ہونے کے مفہوم کو مستحکم کر رہا ہے۔ لہذا ”نفس بے اثر“ کے معنی ہوئے ”خاموش نغمہ“ یا ”نالہ بے آواز، نالہ خاموش“۔ اب شعر کا مدعا یہ ہوا کہ میں چپکے چپکے نالہ کر رہا تھا، آنسو بہا رہا تھا، کیوں کہ سنا ہے نالہ خاموش یا گریہ خاموش میں بڑا اثر ہوتا ہے، بقول میرؔ۔

مغز و بہت تھے ہم آنسو کی سرایت پر

لیکن معشوق کا متاثر ہونا تو کجا، خود میں متاثر نہ ہو سکا۔ مجھے رحم نہ آیا کہ وہ معنی ہو سکتے ہیں۔ ایک تو یہی کہ مجھ پر خود کوئی اثر نہ ہوا، یعنی مجھ خود سے ہمدردی نہ پیدا ہوئی۔ دوسرے معنی یہ کہ مجھے بھی اپنے دل کی حالت زار پر رحم نہ آیا کہ اسے پاش پاش ہونے دیکھ کر نالہ موقوف کر دیتا۔ معشوق کو رحم نہ آیا نہ سہی، مجھے تو رحم آجاتا۔ لیکن نالہ خاموش اتنا بے اثر تھا کہ خود میں متاثر نہ ہو سکا۔

اس طرح دیکھا جائے تو یہ شعر خاموش نالوں کی تحسیر اور نالہ پر شور کی توصیف کا مضمون پیش کرتا ہے۔ اس کے بعد وہ منزل آتی ہے جس میں ہے

دل میں پھر گم رہنے اک شور اٹھایا غالب

آہ جو قطرہ نہ نکلا تھا سو طوفان نکلا

(۷۲)

غنیچہ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
 بوسے کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ یوں
 زمانہ تحریر بعد ۱۸۲۱ قبل ۱۸۲۶

شارحین نے "غنیچہ ناشگفتہ" کو "دہن تنگ" کا استعارہ بتایا ہے۔ اور بادی النظر میں یہ صحیح بھی ہے، لیکن تھوڑے سے غور کے بعد یہ بات کھل جاتی ہے کہ یہ تشریح درست نہیں۔ کیوں کہ اس صورت میں نثر یوں ہوگی: "اپنے دہن تنگ کو دور سے مت دکھا کہ یوں (بوسہ لیتے ہیں)، بلکہ منہ سے مجھے بتا کہ یوں" ظاہر ہے کہ جب مصرع ادنیٰ میں دہن تنگ دکھانے سے منع کیا جا رہا ہے، تو دوسرے مصرعے میں یہ کہنے کا کچھ خاص محل نہیں رہ جاتا کہ مجھے منہ سے بتاؤ کہ بوسہ کیوں کر لیتے یا پیتے ہیں۔ علاوہ بریں اس شرح کی روشنی میں شعر کی کثیر المعنویت میں فرق آتا ہے، اور محبوب کی شوخی کا جو پیکر بننا ہے اس کی پوری وضاحت بھی نہیں ہوتی۔

شرح کا کہنا ہے کہ محبوب سے بوسہ لینے یا دینے کا طریقہ پوچھا گیا تو اس نے دور سے منہ دکھا دیا (دہن تنگ = غنیچہ ناشگفتہ) تب اس سے یہ کہا جا رہا ہے کہ نہیں بھئی منہ سے (بوسہ لے کر) بتاؤ، کہ یوں ہوتا ہے، لیکن "غنیچہ ناشگفتہ" کو لغوی معنی میں لیجیے تو بہتر مفہوم نکلتا ہے، کہ معشوق نے ایک منہ بند کلی دکھادی، گویا استعارے کی زبان سے کہا کہ جس طرح کلی کا منہ بند ہے، اسی طرح بوسہ لینے میں منہ بند ہو جاتا ہے۔ یا جس طرح کلی کی شکل مخروطی اور بیضادی ہے، بوسہ لیتے وقت بھی ہونٹوں کی وہی شکل بنتی ہے۔ دوسرے مصرعے میں "منہ سے مجھے بتا" کے کئی معنی ہیں۔ (۱) منہ سے بوسہ لے کر بتاؤ۔ (۲) منہ سے بتاؤ، یعنی لفظوں میں بتاؤ، (شارحوں میں نہیں)۔ (۳) کلی مت دکھاؤ بلکہ منہ کی ویسی ہی شکل بنا کر دکھاؤ۔

”غنیچہ ناشگفتہ“ کو منہ کی اس شکل کا استعارہ بھی کہہ سکتے ہیں جو بوسہ لیتے وقت بنتی ہے۔
 محبوب نے سوال کا جواب یوں دیا کہ منہ بنا کر دکھا دیا کہ دیکھو بوسہ یوں لیتے ہیں۔ اس کے علاوہ
 اسے ہونٹوں کی اس شکل کا استعارہ بھی کہہ سکتے ہیں جو منہ چڑاتے وقت بنتی ہے۔ سوال کے جواب
 میں محبوب نے دور سے منہ چڑا دیا۔ جو شکل بنی وہ غنیچہ ناشگفتہ سے بھی مشابہ ہے، اور اس شکل سے
 بھی جو بوسہ لیتے وقت بنتی ہے۔ ایک ہی کما یہ میں دو معنی ظاہر ہو گئے۔

”بوسے کو پوچھنا ہوں“ کے معنی ”میں بوسہ مانگتا ہوں“ بھی ہو سکتے ہیں۔ اب پہلے مصرعے
 میں ”یوں“ کے معنی ہو سکتے ہیں کہ تمہاری فرمائش کا جواب ہم یوں دیتے ہیں کہ ایک کلی دکھائے
 دیتے ہیں، یا منہ چڑائے دیتے ہیں۔



(۷۳۱)

حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرم تماشا ہو
کہ چشم تنگ شاید کثرت نظر رہے داہو
زمانہ تحریر: ۱۸۱۶

اس شعر کی شرح حالی نے جتنی عمدہ لکھ دی ہے اس سے بہتر ممکن نہیں۔ لیکن میں بعض ایسی رعایتوں اور لسانی نکات کی طرف اشارہ کروں گا جن کی طرف توجہ کم گئی ہے۔ ”افسردہ“ بمعنی ”بجھا ہوا“ یعنی ”ٹھنڈا“ اس کی مناسبت سے ”گرم تماشا“ استعمال کیا ہے۔ گرم کی مناسبت سے چشم تنگ کا داہونا بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ گرمی پا کر چیزیں پھلتی ہیں۔ خاص کر وہ چیزیں جو حلقہ نما ہوتی ہیں ان کا پھیلنا جلد محسوس ہوتا ہے۔ آنکھ کو بھی حلقے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ دل کی مناسبت سے چشم بھی قابل لحاظ ہے، کیوں کہ آنکھ دل کی کھڑکی ہے۔ ”حسد“ کے ساتھ ”جلنا“ بھی استعمال ہوتا ہے، بلکہ ”جلنا“ کے ایک معنی ”حسد کرنا“ بھی ہیں۔ اس اعتبار سے حسد کے باعث افسردگی (جلنا پھر بجھ جانا) اور پھر گرم تماشا ہونا عجیب لطف رکھتے ہیں۔ تماشا کی مناسبت سے ”کثرت“ اور ”نظارہ“ دونوں بہت عمدہ ہیں۔

بعض لوگوں کا اعتراض ہے کہ ”چشم تنگ“ کا فقرہ ”چشم حسود“ کے معنی میں درست نہیں، کیوں کہ ”تنگ چشم“ دراصل کنجوس کو کہتے ہیں۔ بے خود موہانی نے اس قول کو صحیح نہیں مانا ہے، لیکن کوئی دلیل نہیں پیش کی ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ یہاں ”چشم تنگ“ بمعنی ”چشم حسود“ ہے ہی نہیں بلکہ اپنے بغوی معنی میں ہے۔ مدعا یہ ہے کہ حاسد وہی ہیں جو کم دیکھتے ہیں۔ اگر وہ کثرت سے عالم اور مظاہر عالم کا مشاہدہ کریں تو ان کا حسد باقی نہ رہے۔ یعنی اگر کثرت سے مشاہدہ ہو تو معلوم ہو جائے کہ اگر کچھ لوگ ایسے ہیں جو ہم سے بہتر ہیں تو بہت زیادہ لوگ ایسے ہیں جن کے لئے ہم محسود ہو سکتے ہیں۔

کیوں کہ وہ ہم سے بہت کمتر ہیں۔ دوسری بات یہ کہ جو ہمارا محسوس ہے، وہ خود کسی اور کا حاسد ہوگا، کیوں کہ دنیا ایک سے ایک لوگوں سے بھری ہوئی ہے۔ اس طرح کثرت مشاہدہ سے وسعت نگاہ پیدا ہوئی۔

”چشم تنگ“ بمعنی ”کم دیکھنے والی آنکھ“ پر ایک دلیل یہ بھی ہے کہ متقدمین نے معشوق کو بھی ”تنگ چشم“ اور معشوق کی آنکھ کو ”چشم تنگ“ کہا ہے۔ (ملاحظہ ہو ”بہارِ عجم“ از نیک چند بہار) وجہ یہ ہے کہ معشوق بوجہ جیایا بوجہ غرور کسی کو دیکھتا ہی نہیں۔ شعر زیر بحث میں ”چشم تنگ“ کو چشمِ حسود کے معنی میں لینا غالب کے کمال پر بے ضرورت دھبہ لگانا ہے۔ جب وہ پہلے مصرعے میں حسد اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی افسردگی کا ذکر کر چکے ہیں تو دوسرے مصرعے میں ”چشم تنگ“ بمعنی چشمِ حسود لکھنا محض ہے۔ شعر کی شرح کو اس کی ضرورت بھی نہیں، ”چشم تنگ“ بمعنی ”کم دیکھنے والی آنکھ“ یعنی بند آنکھ، یا کچھ کھلی کچھ بند آنکھ، کے اعتبار سے ”دابلو“ کافی ودانی ہے۔

(۷۴)

اگر وہ سرد و قد گرم خمرام ناز آجاوے
کف ہر خاک گلشن شکل قمری نالہ فرسا ہو
زمانہ تحریر: ۱۸۱۹

مفہوم بالکل صاف ہے، لیکن بعض رعایتیں توجہ طلب ہیں۔ یہ تو سب نے کہا ہے کہ ”قمری“ کے اعتبار سے ”کف خاک“ بہت خوب ہے، کیوں کہ قمری کا رنگ خاکی فرض کرتے ہیں۔ اب آگے دیکھیے: (۱) سرد، گلشن، قمری۔ (۲) گرم، خاک (جل کر خاک ہونا، اول الذکر مراعات النظر ہے اور بو خرازد کر میں ضلع ہے۔ اس کی روشنی میں ایک مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ معشوق کے خمرام کی گرمی خاک گلشن کو جلا ڈالے گی اور اس کے نتیجے میں خاک کے سینے سے نالہ اٹھے گا۔

”ناز“ کا لفظ بھرتی کا نہیں ہے۔ مدعا یہ ہے کہ جب معشوق خمرام ناز کرتا ہے تب ہی گلشن کی خاک مثل قمری نالہ بلند کرتی ہے۔ یعنی عام (مدا از خمرام، جس میں ناز نہ ہو، یہ کیفیت نہیں پیدا کرتا۔ ”کف ہر خاک گلشن“ کے معنی ”گلشن کی ہر کف خاک“ کے علاوہ ”ہر گلشن کی کف خاک“ بھی لئے جاسکتے ہیں۔ اس صورت میں گرمی خمرام ناز کا عمل صرف ایک گلشن نہیں، بلکہ تمام گلشنوں پر مرتب ہوتا نظر آتا ہے۔ مزید رعایتیں ملاحظہ ہوں: (۳) خاک، شکل۔ کیوں کہ تمام شکلیں خاک سے بنتی ہیں۔ (۴) سرد، خمرام۔ کیوں کہ سرد کو پابند فرض کرتے ہیں۔ (۵) نالہ اور گرم کی مناسبت ظاہر ہے۔

(۷۵)

چھوڑا نہ مجھ میں ضعف نے رنگ اختلاط کا
 ہے دل پہ بار نقش محبت ہی کیوں نہ ہو
 زمانہ تحریر: بعد ۱۸۲۱ قبل ۱۸۲۶

شعر کا مفہوم تو صاف ہے، لیکن طباطبائی کا اعتراض ہے کہ ”رنگ“ کا لفظ محض ”نقش“ کی مناسبت سے ہے، ورنہ اس کی ”منویت“ مشتبه ہے۔ بے خود و بلوی نے اس اعتراض کو یوں رفع کیا ہے کہ ضعف کا سبب یہ ہے کہ دل و جگر کا خون بہہ گیا ہے اور خون بہہ جانے کے باعث رنگ اڑ گیا ہے۔ باقر نے ٹھیک لکھا ہے کہ یہ تو بہیدہاں کو گلتی نہیں۔ اور لگے بھی کیوں، جب اختلاط کے رنگ کی بات ہو رہی ہے، چہرے کے رنگ کی نہیں۔ بیژد موہانی نے اعتراض کا ذکر نہیں کیا ہے، لیکن انھوں نے جو مطلب بیان کیا ہے اس کی رو سے ”رنگ“ کے معنی ”شائبہ“ اور ”چھاؤں“ نکلتے ہیں۔ ”اشاید پرچھٹا“ کی جگہ ”چھاؤں“ لکھ گئے ہیں، چونکہ یہ معنی بھی بظاہر دروازہ کار ہیں، اس لئے مسئلہ وہیں کا وہیں رہ جاتا ہے۔

سچی بات یہ ہے کہ شعر پر طباطبائی کا اعتراض وارد ہی نہیں ہوتا۔ محمد حسین تبریزی نے ”برہان قاطع“ میں ”رنگ“ کے تین تیس (۳۳) معنی دیے ہیں۔ ان میں سے مندرجہ ذیل ہمارے مفید مطلب ہیں۔ (۳) حصہ و قسمت و نصیب (۵) زور و قوت و توانائی (۸) مال و زر و اسباب (۱۱) طرز و روش و سیرت و قاعدہ و قانون (۱۶) خوبی و لطافت (۱۷) خوش حالی و ندرستی (۱۹) خون (۲۰) رواج و رونق کار (۲۱) مایہ اندک و قلیل۔ ظاہر ہے کہ ضعف ”اور“ بارہ کی رعایت سے ”رنگ“ بمعنی ”زور و قوت و توانائی“ بہت ہی خوب ہے۔ ”نقش“ میں بھی ایک نکتہ ہے۔ کیوں کہ خود ”نقش“ کے ایک معنی ”قوت“ بھی ہیں، جیسے ”نقش نشستن“ بمعنی ”زور قائم ہونا“ ”طرز و روش“ بھی مناسب

ہے: "خون" کی رعایت سے بخود دہلوی کے معنی کا جواز پیدا ہو جاتا ہے اور باقر کا قول کہ توجیہ بہت دور کی ہے، غلط ثابت ہوتا ہے۔ بخود موہانی کی شرح کے مطابق "رنگ" بمعنی "شائبہ" کا جواز معنی نمبر ۲۱ (مایہ اندک و قلیل) سے نکل آتا ہے۔ لطف یہ ہے کہ دونوں بخود صاحبان "رنگ" کے ان معنی سے واقف غالباً نہ تھے، لیکن ان کا ذوق سلیم ان کو تقریباً صحیح جگہ پر لے گیا۔ (پرانی شارحین نہ معلوم کیوں لغت نہیں دیکھتے تھے، شاید کسر شان سمجھتے ہوں۔)

منہ رجبہ بالا تشریح کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ شعر میں "رنگ" کا لفظ مورد الزام و احترا^ض ہونے کے بجائے کمال سخن گوئی کی مثال ہے۔

(۷۶)

ہے مجھ کو تجھ سے تذکرہ غیبر کا گلہ
ہر چند برسبیل شکایت ہی کیوں نہ ہو
زمانہ تحریر بعد ۱۸۶۱ قبل ۱۸۶۶

اس شعر میں کوئی سچ نہیں۔ صرف ایک بات یہ ہے کہ اکثر لوگوں نے فرض کیا ہے کہ معشوق نے مشکلم کے سامنے رقیب کا شکایت آمیز ذکر کیا۔ لیکن شعر میں ایسا کوئی قرینہ نہیں کہ جس کی بنا پر یہ فرض کرنا ضروری ہو کہ یہ معاملہ مشکلم کے سامنے ہوا۔ شعر میں صرف اتنا کہا گیا ہے کہ تم نے غیر کا ذکر کیوں کیا؟ شکایت ہی سہی، لیکن غیر کا نام تمھاری زبان پر آیا کیوں؟ ایسے موقع پر مشکلم کو بھی موجود فرض کرنا شعر کا لطف کم کر دیتا ہے۔ کیوں کہ رشک کی شدت گھٹ جاتی ہے۔ یہ مضمون زیادہ لطیف ہے کہ مشکلم نے کہیں سن لیا کہ معشوق نے رقیب کا تذکرہ کیا ہے۔ یہ بات سن کر مشکلم (عاشق) کا جذبہ رشک انگینتہ ہوا اور اس نے معشوق کو لکھ بھیجا یا اس سے کہا کہ مجھ کو تم سے گلہ ہے کہ تم نے غیر کا تذکرہ کیا۔ اس میں نکتہ یہ بھی ہے کہ جب کسی کا تذکرہ کوئی کرتا ہے تو جس کا ذکر کیا جاتا ہے وہ تذکرہ کرنے والے کو یاد کرنے لگتا ہے۔ چنانچہ ارشاد باری تعالیٰ ہے اذ کوئی واذ کو کھر دتم مجھے یاد کرو، میں تمہیں یاد کروں گا۔ لہذا معشوق کی زبان پر رقیب کا نام آنا ہی کیا کم غضب تھا کہ یہ امکان بھی پیدا ہو گیا کہ خود رقیب بھی معشوق کو یاد کرے گا اور اس کا تذکرہ کرے گا۔ لہذا رشک کے دو دوجہ پیدا ہو گئے۔

(۷۷)

ہے آدمی بجائے خود اک محشر خیال
ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو
زمانہ تحریر: بعد ۱۸۲۱ قبل ۱۸۲۶

اس شعر کے مشہور معنی تو یہ ہیں کہ آدمی بذات خود طرح طرح کے خیالات کا مجموعہ ہے۔ وہ اکیلا ہو، پھر بھی اکیلا نہیں ہوتا، کیوں کہ اس کا ذہن ہر وقت تخیلات اور توہمات کا ایک ہنگامہ برپا کئے رہتا ہے۔ پھر خلوت اور انجمن میں کیا امتیاز باقی رہا؟ یہ معنی بہت خوب ہیں۔ لیکن طباطبائی اور بخود موہانی نے عارفانہ مفہوم بیان کر کے ایک نئی جہت دریافت کی ہے کہ انسان کو خدا کی طرف متوجہ رہنا چاہیے۔ ورنہ تخلیہ میں بیٹھنا فضول ہے، کیوں کہ تخلیہ میں بھی انسان کا ذہن پراگندہ رہ سکتا ہے۔ یعنی اصل چیز بھیسوئی اور توجہ الی اللہ ہے، نہ کہ محض ترک خلاق۔ ترک خلاق فی نفسہ توجہ الی اللہ اور تخلیہ نفس نہیں پیدا کر سکتا۔

یہ معنی بہت خوب ہیں۔ لیکن شعر میں اب بھی بہت سے نکات موجود ہیں۔ سب سے پہلے تو ”محشر“ پر غور کیجئے۔ ”محشر“ کے معنی ہیں ”برا نگینت کرنا“ اور ”محشر“ کے معنی ہیں ”قیامت کے دن مردوں کے اکٹھا ہونے یعنی زندہ ہونے کی جگہ“۔ ”بہارِ عجم“ اور ”شمس اللغات“ میں صراحت ہے کہ ”محشر“ کے معنی محض ”لوگوں کے جمع ہونے کی جگہ“ بھی ہیں۔ لہذا اس لفظ میں معنی کی تین شاخیں ہیں۔ (۱) برا نگینت ہونا (۲) مردوں کا زندہ ہو کر جمع ہونا اور (۳) لوگوں کا جمع ہونا۔ پھر لفظ ”آدمی“ توجہ طلب ہے غالب نے ع

آدمی کو بھی میسر نہیں انسان ہونا

کہہ کر آدمی اور انسان میں فرق کیا ہے۔ یہ فرق یہاں بھی ان کے ذہن میں رہا ہو گا، ورنہ دہ بآسانی ع

انسان ہے بجائے خود اک محشر خیال

کہہ کر مصرع موزوں کر سکتے تھے۔ آدمی کی تخصیص کر کے انھوں نے تمام بنی نوع آدم مراد لے لی ہے۔ ”انسان“ کہتے تو ممکن تھا کہ ”آدمی“ کی بہترین اور مخصوص شکل یعنی ”انسان“ کی طرف تخصیص ہو جاتی اور عمومیت جاتی رہتی۔ مراد یہ ہوئی کہ تمام آدمیوں کی سرشت ایسی ہے کہ ان کے ذہن میں خیالات ہر انگیختہ ہوتے رہتے ہیں۔ آدمی کا ذہن کبھی خاموش نہیں ہوتا، کبھی معطل نہیں ہوتا، حتیٰ کہ جنوں اور نمیند میں بھی نہیں۔ آدمی کی صفت یہ ہے کہ خیالات اسے ہمیشہ گھیرے رہتے ہیں۔ لیکن یہ خیالات اسے محض یوں ہی نہیں گھیرے رہتے جس طرح مثلاً پانی جزیرے کے گرد حلقہ کئے رہتا ہے۔ یہاں تو عالم یہ ہے کہ آدمی ایک محشر ہے جہاں مردہ خیالات یعنی بھولی بسری باتیں، یا ایسی باتیں جو ذہن میں پہلے کبھی نہ تھیں، زندہ اور وارد ہوتی رہتی ہیں۔ یا برا انگیختہ ہو کر متحرک اور مجتمع ہونے لگتی ہیں۔ محشر کے میدان کی طرح آدمی کے ذہن میں اچھے، برے، معمول، بڑے، احمقانہ، عارفانہ، فاسقانہ وغیرہ خیالات جوق در جوق آتے رہتے ہیں۔

اگر ”محشر“ کو ”قیامت“ کے معنی میں لیا جائے، جیسا کہ فارسی میں بھی ہے (ملاحظہ ہو ”شمس اللغات“) تو ذہن میں ہنگامہ، شور و غوغا، اضطراب و تفری کا تصور بھی پیدا ہوتا ہے۔

اب اگر یوں فرض کیا جائے کہ پہلے مصرعے میں ایک کلیہ بیان ہوا ہے اور دوسرے مصرعے میں اپنی رائے ظاہر کی گئی ہے (ہم انجمن سمجھتے ہیں، تو ایک اور معنی پیدا ہوتے ہیں کہ یہ شعر عا شقانہ بھی ہے اور رشک کا مضمون بیان کرتا ہے۔ معشوق اکیلے بیٹھے بیٹھے طرح طرح کی باتیں سوچتا ہوگا۔ اس کے ذہن میں بیسیوں طرح کی باتیں آتی ہوں گی، خیالات کا عجب طوفان اس کے ذہن میں مچتا ہوگا۔ اس لئے تنہائی کے باوجود اس کے ذہن پر خیالات اسی طرح اثر انداز ہوتے ہوں گے جس طرح محفل میں اغیار کی باتیں اثر انداز ہوتی ہیں۔ مانا کہ وہ سب سے کنارہ کش ہے، لیکن جب تک ذہن میں سوچنے کی قوت ہے، اس وقت تک تنہائی محال ہے۔ میں تو یہی سمجھتا ہوں کہ اس کی خلوت بھی انجمن ہے اور رشک سے مرا جاتا ہوں۔

مندرجہ بالا چند در چند معنویتوں کی روشنی میں یہ بات بھی کھل جاتی ہے کہ اس شعر کا مومن کے مشہور شعر سے کوئی تعلق نہیں۔ بعض لوگوں نے دعویٰ کیا ہے کہ غالب نے مومن کے

شعر سے اپنا شعر بنایا ہے ، لیکن تھوڑا سا تامل اس بات کو واضح کر دیتا ہے کہ مومن کا شعر محض ایک خیال پر قائم ہے ۔ غالب کا شعر واقعی محشر خیال ہے اور مومن کے اس ایک خیال سے بھی اس کو کوئی علاقہ نہیں ۔

(۷۸)

دارستگی بہا نہ بے گانگی نہیں
اپنے سے کر نہ غیر سے وحشت ہی کیوں نہ ہو
زمانہ تحریر: بعد ۱۸۲۱ قبل ۱۸۲۶

پہلے مصرے کے معنی تو بالکل صاف ہیں، کہ دارستگی یعنی آزادی، یعنی ترک علاقوں کو بیگانگی کا بہانہ مت بناؤ۔ لیکن دوسرے مصرے کا مفہوم عام طور پر یہ بیان کیا گیا ہے کہ اگرچہ وحشت اچھی چیز ہے، کیوں کہ اس کا تفاعل دارستگی ہے، لیکن دارستگی کا یہ مطلب نہیں کہ تم لوگوں سے وحشت کرنے لگو۔ اگر وحشت کرنا ہی ہے تو اپنے سے، یعنی اپنی خودی سے کرو۔ ورنہ ترک علاقوں کے بعد تمہارا کام رہو یا چاہیے کہ تم خالق اللہ کی تربیت و خدمت کا کام اپنے ذمے لے لو، اور اپنی خودی کو مارو، نہ کہ لوگوں سے کنارہ کشی اختیار کرو۔

یہ معنی خوب ہیں لیکن ایک نکتہ اور بھی ہے۔ ”اپنے سے کر نہ غیر سے“ کے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ ”نہ اپنے (خود اپنی شخصیت) سے اور نہ غیر سے“ وحشت کرو۔ مثلاً محاورہ یوں بھی ہے: دہلی جاؤ نہ لکھنؤ، یعنی نہ دہلی جاؤ اور نہ لکھنؤ جاؤ۔ اگر یہ کہنا ہو کہ لکھنؤ نہ جاؤ، دلی جاؤ، ترکہیں گے: دلی جاؤ نہ کہ لکھنؤ، لہذا محاورے میں اس معنی کا توازن موجود ہے کہ وحشت نہ اپنی شخصیت سے کرو اور نہ غیر سے کرو۔

اب سوال یہ ہے کہ اپنے سے بھی وحشت نہ کرنے کی تلقین سے کیا مراد ہے؟ غیروں سے وحشت کرنے کا مطلب ہو خالق اللہ سے کنارہ کشی کرنا۔ لہذا اپنے سے وحشت کرنے سے مراد ہوتی ہے اپنے وجود سے متنفر ہونا۔ اب شعر کے معنی یہ ہوئے کہ یوں تو وحشت خوب چیز ہے، لیکن دارستگی (جو وحشت کا تفاعل ہے) سے یہ کام نہ لو کہ خالق اللہ کو اور خود اپنے ہی کو چھوڑ بیٹھو۔ ترک علاقوں اچھی چیز

ہے، لیکن خلق اللہ جس میں تم بھی شامل ہو، اس سے محبت ترک کرنا ٹھیک نہیں۔ محبت اگر بے غرض اور بے ریا ہے تو اس پر علاقہ کا حکم نہیں وارد ہوتا۔ اگر تم خود سے وحشت کر دو گے اور خلق اللہ سے بھی دور بھاگو گے تو گویا انسانی ذمہ داری کی نفی کر دو گے۔ ایسی وارستگی کس کام کی۔

سلطان الاولیاء حضرت نظام الدین فرمایا کرتے تھے کہ کبھی کبھی میں اپنے آپ سے بھی تنگ آجاتا ہوں، لیکن اپنے ”ترک اللہ“ (امیر خسرو) سے تنگ نہیں آتا۔ یہاں بھی وہی نکتہ ہے کہ امیر خسرو کی شخصیت کے ذریعے سلطان الاولیاء کا ربط خلق اللہ سے اور اپنی شخصیت سے بنا رہتا تھا۔ وہ اپنی وارستگی کو بے گانگی کا بہانہ نہیں بناتے تھے۔

(۷۹)

مثلاً ہے فوت فرصت ہستی کا غم کوئی
 عمر عزیز صرف عبادت ہی کیوں نہ ہو
 نمانہ تحریر، بعد ۱۸۴۱ قبل ۱۸۲۶

شرائع نے اس شعر کے کئی معنی بیان کئے ہیں۔ کئی معنی بیان تو نہیں کیے ہیں، لیکن وہ ان کے
 شرحوں سے مستنبط ہو سکتے ہیں۔ اور بعض معنی بالکل بیان ہی نہیں کئے۔ لہذا میں ان کا حوالہ دیتے بغیر
 اپنے الفاظ میں اس شعر کے وہ تمام معنی لکھتا ہوں جو میری سمجھ میں آتے ہیں۔

(۱) "فوت" کے معنی ہیں "نہیت شدن و رفتن چیزے" (منتخب اللغات) دوسرے معنی
 (رفتن چیزے) سے ضائع ہونے کا مفہوم نکل سکتا ہے۔ لہذا "فوت فرصت ہستی" کے معنی ہوئے
 (۱) اس فرصت کا، جسے ہستی کہتے ہیں، نہایت ہو جانا، ختم ہو جانا۔ (۲) اس فرصت کا، جسے ہستی
 کہتے ہیں، چلا جانا، ضائع ہو جانا۔ غالب نے عمر یا ہستی کے ساتھ فرصت کا لفظ اور جگہ بھی باندھا ہے

عمر پر چند کہ ہے برق حسد ام دل کے خوں کرنے کی فرصت ہی سہی

ابر رد تا ہے کہ بزم حسد آمادہ کرو برق ہستی ہے کہ فرصت کوئی دم ہے ہم کو

(۲) عمر کے ہزاروں مصروف ہیں، لیکن سب سے زیادہ بے لطف مصروف عبادت ہے۔ کیوں کہ
 عبادت انسان کو تمام عیش و طرب، لہو و لعب، کھیل تماشے اور مزے دار چیزوں سے محروم رکھتی
 ہے۔ لیکن اس کے باوجود کہ عبادت میں گزرنے والی زندگی محض بے مزہ اور بے رنگ ہوتی ہے
 انسان کو زندگی سے اس قدر محبت ہے کہ ایسی بے رنگ زندگی کے بھی جانے کا رنج ہوتا ہے۔

(۳) جب عمر کے ختم ہونے کا رنج بہر حال ہوتا ہے، تو پھر اسے عبادت ہی میں کیوں نہ صرف
 کیا جائے؟ اگر لہو و لعب اور بے ہودہ افعال میں فرصت ہستی صرف کی تو عاقبت بھی خراب

ہوگی، اور مرنے کا رنج تو ہو گا ہی۔ اس لئے چلو عمر عزیز کو عبادت ہی میں صرف کر دیں، شاید عاقبت بن جائے۔

(۴) عبادت میں زندگی گزارنے کا مطلب ہے ترک دنیا اور اس طرح ترک ہستی۔ عبادت کے ذریعے ترک ہستی کا دعویٰ یا کوشش محض فضول ہے، کیوں کہ موت آتی ہے تو عابد ذرا ہمد کو بھی جان جلنے کا غم ہوتا ہے۔

(۵) حدیث میں ہے کہ اہل جنت افسوس نہ کریں گے مگر دنیاوی زندگی کے اس لمحے پر جو انھوں نے خدا کی یاد میں نہ صرف کیا۔ جو شخص ساری عمر عبادت و یاد الہی میں صرف کرتا ہے، اسے اور عمر ملتی تو اسے بھی یاد الہی میں ہی صرف کرتا۔ لہذا جب موت آتی ہے تو غم ہوتا ہے کہ اور فرصت نہ ملی جسے عبادت اور یاد الہی میں صرف کرتے۔

(۶) عبادت اس لئے ہوتی ہے کہ دنیا (دار الفنا) سے دل ہٹ کر عقبی (دار البقا) کی طرف مائل ہو۔ دار البقا میں نکتہ یہ ہے کہ اس میں موت نہیں۔ یعنی موت اس لئے ہے کہ پھر موت نہ ہو۔ لیکن اس کے باوجود لوگوں کو موت پر غم ہوتا ہے، یعنی لوگوں کو دار البقا پر واقعی ایمان نہیں ہے، کیوں کہ اگر زندگی عزیز ہے تو اصل زندگی تو موت کے بعد ہی ہے، پھر موت کا غم کیوں؟ شاید اس لئے کہ دنیاوی زندگی ”فرصت“ ہے، کھل کھیلنے اور گناہ کرنے کی، اور عقبی کی زندگی محض زندگی ہے، اس میں کھل کھیلنا اور بھول بھال نہیں۔ اصل مزا تو اس بات میں ہے کہ کسی چیز کو کرنے کی فرصت ہو (یعنی ایک محدود مدت جو جس میں اسے کرنا ہے) اور اس چیز کو کرنے نہ کرنے کے بارے میں دونوں طرح کا حکم لگ سکتا ہو، کہ یہ چیز اچھی نہیں ہے، یا یہ چیز اچھی ہے۔ یعنی جب کوئی کام کیا جائے تو اس میں ارادے کو دخل ہو۔ عقبی میں نہ ارادہ ہے اور نہ کشمکش۔ ہر چیز آسان ہے، کوئی ترغیب کوئی احساس گناہ نہیں، کوئی خوف نہیں۔ لہذا وہاں فرصت کا مزا نہیں ہے۔ اس لئے موت کا غم ہوتا ہے۔

(۷) انسان کو عبادت کے ذریعے جو درجات حاصل ہوتے ہیں وہ اس نقصان سے کم ہیں، جو جان جانے سے اس کو برداشت کرنا پڑتا ہے یعنی مدارج کی بلندی، جان کا بدل نہیں، اس لئے وہ مرنے کا غم کرتا ہے۔

(۸۰)

قفس میں ہوں گرا چھا بھی نہ جانیں میرے شیون کو
مرا چونا برا کیا ہے نواسنجان گلشن کو

زمانہ تحریر: ۱۸۵۳

عام شراح کے خلاف (جو اس شعر کے محض لفظی معنی بیان کرتے ہیں) نیر مسعود نے اس کی ایسی شرح لکھی ہے جو شعر شناسی اور غالب فہمی میں اپنی مثال آپ ہے لیکن شعر میں بظاہر اکذب بنیاد کی کم زوری ہے جس کی طرف شاید ان کی بھی نگاہ نہیں گئی ہے۔

مختصر شعر کے معنی تو یہ ہیں کہ مشکلم قفس میں ہے لیکن پھر بھی نواسنجان گلشن کو اس کا وجود کھٹک رہا ہے۔ مانا انھیں اس کا نالہ و شیون پسند نہیں، لیکن اس بے چارے کا وجود کیوں ناگوار ہے؟ اس کے پونے سے نواسنجان گلشن کا (جو قفس میں نہیں ہیں) کیا بگڑتا ہے؟ یہ معنی تو ٹھیک ہیں، لیکن مشکل یہ ہے کہ اس بات کی کوئی دلیل نہیں دی گئی کہ قفس میں بند شیون گر کا وجود نواسنجان گلشن کو ناگوار ہے۔ محض ایک مفروضہ قائم کیا گیا ہے کہ نواسنجان گلشن کو اس کا وجود گوارا نہیں۔ اسے ادعا ہے شاعرانہ بھی نہیں کہہ سکتے، کیوں کہ ادعا ہے شاعرانہ کی شرط یہ ہے کہ اس پر کوئی بدیہی اعتراض نہ وارد ہو۔ مثلاً یہ ادعا ہے شاعرانہ ہے: آج کچھ درد مرے دل میں سوا ہوتا ہے۔ ایسے ادعا کو دلیل نہیں درکار ہوتی۔

دلیل درکار نہ ہونے کی دوسری صورت یہ ہوتی ہے کہ شعر میں جو مفروضہ بیان کیا گیا ہو وہ مسلمات شعر میں سے ہو۔ مثلاً نیر مسعود نے واضح کیا ہے کہ خوش نوازی کا نتیجہ قید ہے۔ یہ مسلمات شعر میں ہے۔ قدیم ایرانیوں سے لے کر داغ تک اس کی مثالیں ملتی ہیں۔ چپا پنچہ داغ کا نہایت عمارہ شعر ہے۔

خوش نوائی نے رکھا ہم کو اسیر صیاد

ہم سے اچھے رہے صدقے میں اترنے والے

یا مثلاً یہ بات مسلمات شعر میں ہے کہ بلبل پھول پر عاشق ہوتی ہے۔ مسلمات شعر پر مبنی مفروضات کو دلیل کی حاجت نہیں ہوتی۔ لیکن جو مفروضہ مسلمات پر نہ قائم ہو وہ محتاج دلیل رہتا ہے۔ مثلاً یہ نہیں کہہ سکتے کہ آسمان لرزہ بر اندام ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ بھی کہنا پڑے گا کہ (مثلاً) میری آپہن اتنی بلا خیز ہیں، یا مجھ پر اتنے ظلم ہوئے ہیں کہ آسمان لرزہ بر اندام ہو گیا ہے۔ اس کے برخلاف، یہ کہنے میں کوئی قباحت نہیں کہ آسمان بے مہر ہے، کیوں کہ یہ مسلمات شعر میں داخل ہے۔

دلیل درکار نہ ہونے کی تیسری صورت یہ ہوتی ہے کہ مفروضہ حسن تعلیل یا استعارے پر قائم ہو، کیوں کہ حسن تعلیل اور استعارہ خود دلیل کا کام کرتے ہیں مثلاً یہ حسن تعلیل ہے

سبزے کو جب کہیں جگہ نہ ملی بن گیا سلع آب پر کائی

اور یہ استعارہ ہے

جذبہ بے اختیار شوق دیکھا چاہیے

سینہ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

شعر زیر بحث میں یہ مفروضہ، کہ میرا ہونا نوا سبجان گلشن کو ناگوار ہے، نہ تو ادعا ہے شاعرانہ ہے، نہ مسلمات شعر میں ہے، اور نہ حسن تعلیل یا استعارے پر قائم ہے۔ بلکہ عام مشاہدے کی رو سے تو آزاد پرندوں کو اپنے اسیر ساتھی سے ہمدردی ہی ہوتی ہے، جیسا کہ خود غالب کی اگلی غزل کے اس مشہور شعر میں ہے

ففس میں مجھ سے روداد چمن کہتے نہ درہم

گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیال کیوں ہو

شعر زیر بحث میں دلیل کیوں نہیں ہے؟ اس مشکل کو حل کرنے کے لئے شعر کو استعاراتی

نہیں بلکہ تمثیلی (allegorical) معنی میں پڑھنا چاہیے۔ استعارے کے معنی عمومی

اور کشیدہ ہوتے ہیں۔ تمثیل کے معنی خصوصی اور قلیل ہوتے ہیں۔ اس نقطہ نظر سے شعر کا مستحکم کوئی

مخصوص شخص ٹھہرے گا۔ یہاں منکلم کوئی فن کار، کوئی حساس شخص، کوئی اجنبی، نہیں بلکہ شاعر (یعنی خود غالب) ہے۔ قفس سے مراد دہلی یا ہندوستان ہے جسے غالب اپنے لئے نامساعد جانتے ہیں۔ شیون سے مراد خود ان کی شاعری ہے اور نواسنجان گلشن خود ان کے معاصر شعرا ہیں۔ لہذا شعر کا مطلب یہ ہوا کہ مانا میری شاعری کو لوگ اچھا نہیں سمجھتے۔ لیکن یہ بھی تو دیکھیں میں اس شہر (یا ملک) میں قید ہوں۔ ان کو میرا وجود کیوں اس قدر برا لگتا ہے کہ وہ مجھے برا بھلا کہتے رہتے ہیں۔

غالب نے اس مضمون کو جگہ جگہ بیان کیا ہے کہ وہ قید ہیں، اجنبی ماحول میں ہیں کہیں انھوں نے استعارے کے پردے میں یہ بات کہی ہے تو کہیں براہ راست۔ شاید یہ واحد شعر ہے جس میں انھوں نے شاید جان بوجھ کر تمثیلی رنگ اختیار کیا ہے۔ براہ راست بیان کے ذریعہ یہ مضمون لانا کہ میں قید میں ہوں، شاعرانہ رسمیات پر مبنی قرار دیا جاسکتا ہے، کیوں کہ گرفتاری اور پابندی کے مضامین اردو فارسی شاعری میں عام ہیں۔ استعاراتی بیان ہو تو کئی مفہوم نکل سکتے ہیں۔ لہذا غالب نے شاید جان بوجھ کر یہاں تمثیلی انداز برتا ہے، تاکہ بات بالکل صاف اور محدود ہو جائے کہ یہ شعر خود اپنے بارے میں ہے۔ براہ راست اور استعاراتی بیان کی بعض مثالیں، جن میں غالب نے گرفتاری یا اجنبی ماحول میں ہونے کا مضمون بیان کیا ہے، حسب ذیل ہیں:

براہ راست بیان

(۱) بود غالب عند لبے از گلستان محبم
من ز غفلت لوطی ہندوستانا نامیدمش

(۲) قمر در عقرب و غالب بہ دہلی
سمندر در شط و ماہی در آتش

(۳۶) نہ جانوں نیک ہوں یا بد ہوں پر صحبت مخالف ہے
جو کل ہوں تو ہوں لگن ہیں جو خس ہوں تو ہوں گلشن ہیں

استعاراتی بیان

(۱) بیاورید گریں جا بود زباں دانے
غریب شہر سخن ہاے گفتنی دارد

(۲) مارا دیار غیر میں مجھ کو وطن سے دور
رکھ لی مرے خدا نے مری بے کسی کی شرم

(۳) ہوں گرمی نشاۃ تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیب گلشن نا آفریدہ ہوں

یہ ہا یہ سوال کہ غالب کے معاصرین تو انہیں بہت قدر کی نگاہ سے دیکھتے تھے، انہیں یہ احساس بھلا کس طرح ہو سکتا تھا کہ وہ غیر ملکہ پر ہیں، یا قید ہیں، اور لوگ ان کے ”شیون“ کو اچھا نہیں سمجھتے؟ تو اگرچہ غالب کی زندگی میں ایسے واقعات کی کمی نہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ انہیں زمانے کی ناقدری اور وقت اور جگہ کی نامساعدت کا (غلط یا صحیح) احساس تھا لیکن اس سوال کا صحیح جواب یہ ہے کہ اجنبیت کا یہ احساس غالب کے مزاج کا جوہر اور ان کی فطرت کا خاصہ تھا۔ انہیں اس بات کی ضرورت نہ تھی کہ ان پر پتھر سی پھینکے جائیں یا ان کی شاعری نامفہوم قرار دی جائے۔ غالب کئی معنی میں جدید ذہن رکھتے تھے، اور ان میں سے ایک یہ بھی ہے کہ وہ خود کو اپنے ماحول سے alienated محسوس کرتے تھے۔

اگر یہ کہا جائے کہ اردو شاعری میں تمثیلی بیان بہت کم ملتا ہے، تو اس کا جواب یہ ہے کہ شاعری میں نہ سب، نہ میں تو تمثیل ہمارے یہاں بہت شروع سے تھی۔ پھر بیدل کے یہاں تمثیلی انداز بہت ہے، اور غالب کا بیدل سے شغف ظاہر ہے۔ علاوہ بریں، حافظ کی تمثیلی

شرعیں ہمارے یہاں صدیوں سے عام ہیں۔ لہذا غالب اس طرز سے بالکل بے گانہ نہ تھے دوسری بات یہ کہ اگر تمثیل نہ فرض کی جائے تو شعر زیر بحث کی بنیادی کمزوری رفع نہیں ہوتی تیسری بات یہ کہ اس شعر کو تمثیل سمجھا جائے تو مندرجہ ذیل طرح کے اشعار کی معنویت اور ان کے توالے سے خود اس شعر کی معنویت زیادہ مستحکم ہوتی ہے۔

تو اے کہ محو سخن گستاخانِ پیشین
مباشش منکر غالب کہ در زمانہ تست

غالب آزادہ موحد کیشم
بر پاک خویشتن گواہ خویشم
گفتی بہ سخن بہ رفتگاں کس نہ رسد
از باز پس نکت گزاراں پیشم

مشکل ہے ز بس کلام میرا اے دل
سن سن کے اے سخنورانِ کامل
آساں کہنے کی کرتے ہیں فرمائش
گویم مشکل و گرنہ گویم مشکل

چلتے چلتے مناسبوں کو بھی دیکھ لیجیے۔ قفس، شیون، اچھا، بُرا، نواسنجان، گلشن۔ اور اس بات پر بھی غور کیجیے کہ مصرع ثانی کی شریوں کی جائے؟ ”کیا میرا ہونا نواسنجان گلشن کو برا (لگتا) ہے؟“ تو مگر شاعرانہ کی صورت پیدا ہوتی ہے۔ میرا شیون انھیں ناپسند ہے تو انھیں خوش ہونا چاہیے تھا کہ میں قفس میں ڈال دیا گیا ہوں۔ لیکن وہ اب بھی خوش نہیں ہیں۔ کیا میرا ہونا (وجود) بھی (یا ہی) ان کو برا لگتا ہے؟

آخری بات یہ کہ سہا مجددی اور (غائبان کی تقلید میں) جوش ملیحانی نے نواسنجان گلشن پر منکلم کا وجود ناگوار ہونے کی توجیہ یہ کی ہے کہ منکلم قید میں نہ ہوتا تو شاید نواسنجان گلشن کی

خوش حالیوں میں مغل ہوتا۔ اس بنا پر وہ اس سے خار کھائے ہوئے ہیں۔ لیکن ظاہر ہے کہ نہ تو اس بات کی کوئی دلیل ہے کہ اگر مشکلم قید نہ ہوتا تو نواسنجان گلشن کی خوش حالیوں (خوش فحلیوں؟) میں مغل ہوتا، اور نہ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ نواسنجان گلشن کو مشکلم سے اس درجہ پر خاش ہے کہ وہ مقید و محبوس ہو گیا ہے اور پھر بھی اس کا وجود ان کے لئے موجب عداوت و عناد ہے۔ تمثیلی حل اختیار کیا جائے تو معنی بالکل صاف ہو جاتے ہیں۔

(۸۱)

نہیں گہ ہمدی آساں نہ ہویہ رشک کیا کم ہے
 نہ دی ہوتی خدایا آرزو دے دوست دشمن کو
 زمانہ تحریر: ۱۸۵۲

شعر کے الفاظ اس قدر آسان ہیں کہ ایک نظر میں دھوکا ہو سکتا ہے کہ یہ غالب کا شعری نہیں ہے۔ لیکن اس میں بہت سی معنوی خوبیوں کے علاوہ ایک چھوٹی سی لفظی ہوشیاری بھی ہے ”دشمن“ سامنے کا قافیہ تھا۔ غالب نے ”دشمن“ کے پہلے ”دوست“ رکھ کر ایک نئی فضا پیدا کر دی ہے۔
 (دوست دشمن کو۔)

معنی پر نظر ڈالئے تو کئی سوال اٹھتے ہیں: ہمدی کس کے لئے آسان نہیں ہے؟ یہ رشک کیا کم ہے، سے کیا مراد ہے؟ دشمن کو دوست کی آرزو دینے کا ذمہ دار خدا کو کیوں ٹھہرایا ہے؟ پہلے سوال کا جواب شارحین نے یہ دیا ہے کہ معشوق کا قرب دشمن کے لئے آسان نہیں ہے۔ بقیہ الفاظ کے معنی بھی اسی قیاس پر قائم کئے گئے ہیں کہ مانا دشمن کے لئے آسان نہیں کہ وہ معشوق کا قرب حاصل کرے، اس لئے اگر اس کے دل میں معشوق کی آرزو ہے تو کوئی خاص بات نہیں۔ لیکن مجھے یہ رشک بھی گوارا نہیں کہ میں جسے چاہوں میرا دشمن بھی اس کی تمنا کرے۔ خدایا کاش تو نے میرے دشمن کے دل میں میرے معشوق کی محبت نہ ڈالی ہوتی۔ یعنی کاش کے میرا کوئی رقیب نہ ہوتا۔

لیکن یہ سب معنی ”نہیں گہ ہمدی آساں“ کا اطلاق خود متکلم پر کرنے سے بھی برآمد ہو سکتے ہیں۔ یعنی یوں کہا جاسکتا ہے کہ مانا خود میرے لئے آسان بات نہیں کہ میں معشوق کا قرب حاصل کر سکوں (اور جب یہ قرب میری تقدیر میں نہیں ہے تو کسی دوسرے کو ملے نہ ملے، میرا اس پر کیا زور؟) لیکن پھر بھی مجھے یہ برداشت نہیں ہے کہ جسے میں چاہوں اسے کوئی اور بھی چاہے۔ خدا اگر

دشمن کے دل میں میرے معشوق کی آرزو نہ ڈالتا تو کم سے کم اس رشک کا سامنا تو نہ کرنا پڑتا۔
 ایک پہلو اور دیکھیے: ”یہ رشک کیا کم ہے“ کے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ ”یہ رشک ہی کافی
 ہے“ یعنی اگر سجدی آسان نہیں تو نہ سہی، لیکن ہمارے مرجانے کے لئے یہی رشک کافی ہے کہ ہم
 جس پر مرتے ہیں اس کی تمنا ہمارا دشمن بھی کرتا ہے۔ مرنا تو ہر صورت میں مقدر تھا۔ مایوسی
 کی موت مرتے تو ایک بات تھی، اب یہ عالم ہے کہ رشک سے مرے جا رہے ہیں۔
 یہ بھی ممکن ہے کہ ”دشمن“ کو ”معشوق“ کے معنی میں لیا جائے۔ یعنی معشوق کو بھی
 اب تمنا ہوتی ہے کہ اس کا کوئی معشوق ہوتا۔ اب رشک اس شخص پر ہے جو معشوق کا معشوق
 ہو گا۔ ظاہر ہے کہ اس سے بڑھ کر رقیب کون ہو گا جس پر معشوق خود عاشق ہو؟ معشوق کا خود
 عاشق ہونا غالب ہی نے ایک جگہ اور باندھا ہے۔

دل لگا کر لگ گیا ان کو تنہا بیٹھا
 بارے اپنی بے کسی کی ہم نے پائی دادیاں
 معشوق کو دشمن کہنا بھی رسوم شاعرانہ میں داخل ہے۔ خود غالب کا شعر ہے
 دوست دار دشمن ہے اعتماد دل معلوم
 آد بے اثر دیکھی نالہ نارسا پایا
 اور سعدی کا بے نظیر شعر ہے

بہ لطف دلبر من در جہاں نہ بینی دوست
 کہ دشمنی کند و دوستی بیفزاید

اگر اس نکتے پر غور کیا جائے کہ خدا نے دشمن (رقیب یا معشوق) کے دل میں معشوق کی
 آرزو ڈالی ہے تو یہ مفہوم بھی نکلتا ہے کہ یہ سب کارخانہ خداوندی اور قدرت الہی کے کرتے
 ہیں کہ لوگ عشق میں مبتلا ہوتے اور عشق یا رشک سے مرتے ہیں۔

(۸۲)

نہ لٹا دن کو تو کب رات کو چین سے سوتا
رہا کھٹکانہ چوری کا دعایتا ہوں رہزن کو
زمانہ تحریر : ۱۸۵۳

اکثر شارحین نے اس کو بیت الغزل قرار دیا ہے۔ بے خود موہانی کہتے ہیں کہ شعر میں استدعا ہی استعارے ہیں۔ ”دن“ سے مراد اوائل عمر، ”لٹنا“ سے مراد دل کا جانا۔ وہ معشوق جس نے جوانی میں دل اڑا دیا اس لئے رہزن ہے کہ اس نے دل کو بزور لے لیا، برخلاف اور معشوقوں کے جو ”چوری“ سے کام لیتے ہیں۔

یہ سب درست، اور اس میں کچھ شک نہیں کہ شعر کی بے ساختگی اور برجستگی ایسی ہے، اور اپنے نقصان پر خوش ہونے اور نقصان کو فائدہ ثابت کرنے میں ایسی اچھی تمثیلی کوشش سے کام لیا ہے کہ یہ شعر اردو فارسی کے بہترین اشعار میں شمار ہونے کے لائق ہے۔ لیکن بیحد کی تشریح کے باوجود شعر کی ڈرامائیت اور افسانویت کا پورا حق نہیں ادا ہوتا۔ یعنی اس سوال کا جواب نہیں ملتا کہ شعر میں محاکات کی جو فضا ہے وہ کس عنصر کی مرہون منت ہے۔ اس سوال کو یوں بھی پوچھ سکتے ہیں کہ یہ شعر کس موقع کے لئے کہا گیا ہے؟ ”لٹنا“ اور ”رہزن“ تو اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ واردات کہیں راستے میں ہوئی ہے۔ لیکن چوری کا کھٹکا اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ مشکلم گھر میں ہے، کیوں کہ چوری کا تعلق قیام یا گھر سے ہے، اور رہزنی کا تعلق راستے یا سفر سے۔

در اصل یہی نکتہ شعر کی سب سے بڑی قوت ہے۔ سفر کے عالم میں، کسی آخری یا درمیانی منزل پر پہنچنے کے لئے پہلے مشکلم کا اسباب راہزن نے لوٹ لیا۔ مشکلم بے برگ و نوا ہو کر

کسی قیام گاہ یا منزل پر پہنچتا ہے۔ اگر اس کے پاس ساز و سامان ہوتا تو چوری کے کھٹکے کی بنا پر اسے نیند نہ آتی۔ یا شاید سوتا بھی تو چین سے نہ سوتا۔ اب جب کہ وہ مال اسباب سے عاری ہے، اسے کوئی خوف نہیں۔ اس کے پاس ہے ہی کیا جس کی حفاظت کے خیال سے اسے نیند نہ آئے، لیکن مال اسباب کے لٹ جلنے کے باعث چین کی نیند سوتا محض معصومیت اور انجام سے بے خبری ہے۔ کیونکہ مال چلا گیا لیکن جان تو باقی ہے۔ ممکن ہے اگلے پڑاؤ پر پہنچتے پہنچتے جان سے ہاتھ دھونا پڑے۔ یہ اطمینان قبل از وقت اور یہ چین کی نیند بے خبری کی نیند ہے۔ متکلم کی یہ معصومیت شعر کو ڈرامائی طنز کی انتہائی سطح پر پہنچا دیتی ہے۔ اب یہ شعر محض قناعت یا ضعف کی بنا پر اطمینان کی تصویر نہیں، بلکہ انجام سے بے خبری اور اس معصوم اعتقاد پر ڈرامائی طنز ہے کہ اگر ایک بار مصیبت آگئی تو دوبارہ نہ آئے گی۔ معصوم کی تازگی کے اعتبار سے یہ شعر مضمون آفرینی کی عمدہ مثال ہے، اور معنی کی گہرائی کے اعتبار سے یہ معنی آفرینی کا نادر نمونہ ہے۔

اگر کہا جائے کہ لفظ ”چوری“ کو اتنے وسیع معنی کا اشارہ بنانے کا جواز نہیں، ممکن ہے غالب نے یوں ہی ”رہزن“ کی مناسبت سے ”چوری“ کہہ دیا ہو، تو جواب یہ ہے کہ ”چوری“ کی جگہ ”نقصاں“ رکھ کر دیکھیے ۛ

رہا کھٹکانہ نقصاں کا دعا دیتا ہوں رہزن کو

معنی اب بھی موجود ہیں۔ لیکن ”چوری“ سے حاصل شدہ معنی کم ہو جانے کے باعث شعر کا رتبہ کم ہو جاتا ہے۔ لہذا لفظ ”چوری“ کے امکانات کو نظر میں رکھنا ضروری ہے۔

بعض لفظی محاسن پر بھی غور کر لیجیے: ”کب“ کے معنی یہاں ”بھلا کیوں کر“ ہیں، نہ کہ ”کس وقت“۔ یہ لفظ انتہائی بلیغ ہے کیوں کہ اس کا اصل مفہوم (کس وقت) ”رات“ سے (جو ایک وقت ہے) سے مناسبت رکھتا ہے۔ در نہ ”کب“ کی جگہ ”کیوں“ سے بھی کام چل سکتا تھا۔ ”کھٹکا“ اور ”چوری“ میں ضلع ہے، کیونکہ کھٹکا دروازے میں بھی ہوتا ہے جسے چوری سے حفاظت کی خاطر دروازے میں لگاتے ہیں تاکہ وہ مضبوطی سے بند ہو سکے۔ دعا دینے کا عمل لغوی معنی میں بھی ہے اور استعارہ بھی، کیوں کہ چین سے سونا خود ہی دعا دینے کے برابر ہے۔ پھر، اس رہزن کو، جو مال و اسباب بے گیا، دعا دیتا بھی کس قدر خوب ہے۔ مال و متاع تو دے ہی دیا،

دعا بھی نہ اٹھا رکھی۔ دن کو لٹنے کے نتیجے میں رات کو چین سے سونے میں یہ نکتہ بھی ہے کہ رات کا چین نصیب ہونے کی صورت یہی تھی کہ مال و متاع سب گنوا دیا جائے۔ جو چیز باعث اضطراب ہے (لٹنا) اسی کو موجب سکون ٹھہرایا ہے۔ غرض شعر کیا ہے، اعجاز ہے۔

(۸۳)

بھاگے تھے ہم بہت سواسی کی سزا ہے یہ
 ہو کر اسیر دابے ہیں راہزن کے پانو
 زمانہ تحریر: ۱۸۳۸

اس شعر کی تشریح میں شارحین کو جو زحمت ہوئی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ شعر کے الفاظ پر غور نہ کیا جائے، بلکہ اس کی شرح اپنے مفرد صناد کی روشنی میں کی جائے، تو غلط مہمت پیدا ہوتا ہے۔ مثلاً طباطبائی نے لکھا ہے کہ اگر اسے استعاراتی شعر کہا جائے تو بھی نہ معنی حقیقی ظاہر ہوتے ہیں اور نہ استعارے واضح ہیں۔ اس پر بے خود مودہانی جھنجھلا کر جواب دیتے ہیں کہ معشوق کا راہزن سے استعارہ تو ایسا صاف ہے جیسے چمکتا سورج۔ یوسف سلیم چشتی فرماتے ہیں کہ اس غزل میں کئی شعرا ایسے ہیں جن میں قافیہ پیمائی کے سوا کوئی معنوی خوبی نہیں۔ اس شعر میں بہت کھینچا تانی کے بعد یہ معنی پیدا ہو سکتے ہیں کہ تقدیر میں جو لکھا ہے وہ پورا ہو کر رہتا ہے۔“

سوال یہ ہے کہ ”راہزن“ کو معشوق کا استعارہ فرض ہی کیوں کیا جائے؟ یا اس شعر کا مضمون جبر و قدر کیوں فرض کیا جائے؟ کیوں نہ سیدھے سیدھے یہ کہا جائے کہ اس کا مضمون تقدیر کی ستم ظریفی یا کارکنان قضا و قدر کی سنگ دل خوش طبعی ہے؟ شیکسپیر نے ایک کردار کی زبانی کہلایا ہی ہے کہ دیوتا لوگ ہم انسانوں کو از روئے لہو و لعب مارتے اور ختم کرتے رہتے ہیں۔ یہ شعر بھی اسی قبیل کا معلوم ہوتا ہے۔

پاؤں دا بنے کا پیکر شعر میں کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ شارحین نے پاؤں دا بنے سے مراد یہ لی ہے کہ معشوق از راہ مارا ہوگی یا از راہ تحقیر عاشق کو ذلیل کرتا ہے، یا اس پر بہت زیادہ

ستم کرتا ہے۔ لیکن اگر "راوزں" کو معشوق کا استعارہ نہ فرض کریں تو یہ معنی غیر ضروری ہو جاتے ہیں۔ پہلے مصرعے میں بہت بھاگنے کا ذکر ہے۔ یعنی مستکلم کو اپنی تیز رفتاری پر بہت ناز تھا، یا وہ بہت آزادہ رو اور وارستہ مزاج تھا، مادھو ادھر آوارہ بھرتا تھا۔ اسے گرفتاری کسی بھی چیز میں پھنس جانا، محض قید نہیں، پسند نہ تھی۔ تیز رفتاری اور آوارگی نے اس کے پاؤں تھکائے۔ یہ پاؤں تھکنے کا لازمی نتیجہ تھا گرفتاری۔ کسی چیز سے بہت گر بڑ کیا جائے تو وہ ہم کو آپڑتی ہے، یہ عام عقیدہ، بلکہ مشاہدہ ہے۔ جب گرفتار ہو گئے (جس چیز سے گریز تھا، اس میں مبتلا ہو جانا پڑا، تو گرفتار کرنے والے کی خدمت گزاری پر مجبور کر دیئے گئے، یعنی جس شے سے گریز تھا، اس میں پوری طرح پھنس جانا پڑا، اس قدر کہ بالکل اسی کے ہو کر رہ گئے۔ اس بات کو آوارگی اور سرگردانی کے بعد گرفتار ہونے اور گرفتار کرنے والے کی خدمت پر مجبور ہونے کے بعد اس کے ذریعہ بیان کیا گیا ہے۔ آوارگی اور سرگردانی کے نتیجے میں پاؤں تھک جاتے اور گرتے رہ جاتے کے بعد مجبوراً تو یہ پاپے تھکا کہ تھکے ہوئے پاؤں کو آرام پہنچانے کی کوئی سبیل کی حقیقت، پس ہوایہ کہ گرفتار ہونے والے کو ہی یہ کام دے دیا گیا کہ تم اپنے گرفتار کرنے والے کے پاؤں دباؤ اور تھکے تو مستکلم تھا، لیکن جو ضرورت اس کی تھی، اسے دوسرے کی ضرورت بنادیا گیا، اور خود ضرورت مند مستکلم کو اس ضرورت کی تکمیل کے لئے متعین کیا گیا۔ اس طرح یہ شعر ایک استعاروں پر مبنی نہیں ہے، بلکہ پورا پورا استعارہ ہے۔ شعر کا مدہ بہ مدہ برائے کا کارخانہ بھی عجب ہے۔ جس کو جس فائدے یا سہولت کی ضرورت ہوتی ہے اس سے کہا جاتا ہے کہ وہی علاج یا فائدہ دوسروں کو دیا کر دے۔ اب اس کو آپ چاہتے عاشق اور معشوق کے معاملات پر منطبق کریں، چاہے کسی اور صورت حال پر، شعر اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے۔ اس کو خوش طبعی کا شعر بھی کہہ سکتے ہیں، شوخی کا بھی اور طنزیہ بھی۔ ہر صورت میں یہ انسانی صورت حال کا مذاق اڑانا ہوا اور انسان کی مجبوری کو تفسیر کے بچے میں بیان کرتا ہوا، شعر آتا ہے۔

(۸۴)

مرہم کی جستجو میں پھرا ہوں جو دور دور
تن سے سوا نگار ہیں اس خستہ تن کے پانو
زمانہ تحریر: ۱۸۳۸

شارحین کا یہ خیال درست نہیں ہے کہ اس شعر میں بھی گزشتہ شعر کا مفہوم ہے۔
گزشتہ شعر جیسا کہ ظاہر ہوا ہوگا، تقدیر کی ستم ظریفی پر خوش طبع یا لطیف یا ظریفانہ طنز ہے
اور پورا پورا استعارہ ہے۔ زیر بحث شعر میں تقدیر کی ستم ظریفی نہیں، بلکہ اس کے ستم کا تذکرہ ہے۔
نہ بے خود موبائی کا یہ کہنا کافی ہے کہ تلاش مرہم میں وہ زحمت ہوئی جو زخم میں نہ تھی، یا کوشش
وصل میں جو تکلیف اٹھانا پڑی، وہ تمنائے وصل میں نہ تھی، اور نہ طباطبائی کی یہ شرح مکمل ہے
کہ جس آفت کی چارہ جوئی کریں، اسی میں پھنستے ہیں۔ نہ ہی بے خود دہلوی کا یہ خیال پورے
شعر کو حاوی ہے کہ جس چیز کے حصول کے لئے سعی کی جائے وہ ہمیشہ نہیں ملتی، گو ہر مراد
کبھی کبھی ہی ملتا ہے۔

بنیادی بات یہ ہے کہ جب تک پاؤں کام کر رہے تھے، میں مرہم کی جستجو میں سرگردا
ن تھا۔ اتنی جستجو کی، اتنی بھاگ دوڑ کی، کہ جسم کے زخم سے زیادہ پاؤں زخمی ہو گئے۔ اس کے
دذاتیجے نکلتے ہیں: (۱) سعی علاج نے وہ مرض پیدا کیا جو اصل مرض سے بڑھ کر تھا۔ (۲) اب
پاؤں بے کار ہو گئے ہیں، اس لئے مرہم کی جستجو میں تک و دو کرنا بھی ممکن نہ رہا۔ نہ صرف یہ کہ
ایک مرض (تن نگار) کو لا علاج کر لیا، بلکہ ایک لا علاج مرض (تن سے سوا نگار پاؤں) اور پیدا
کر لیا۔ پاؤں کا زخم اس لئے لا علاج ہے کہ اب نقل و حرکت ہی ممکن نہیں تو علاج کے لئے
کہاں جائیں؟

اس طرح یہ غالب کے مخصوص رنگ، یعنی بظاہر قول محال کا شعر ہے۔ سعی علاج سے وہ مرض پیدا ہوتا ہے جو خود لا علاج ہے۔ چارہ گری سے کوئی فائدہ نہیں، سعی علاج کا کچھ حاصل نہیں، سو اس کے کہ مرض ہی لا علاج ہو جائے۔ تقدیر کے سامنے تدبیر کی مجبوری اور انسان کی ہمہ وجوہ بے چارگی اور بے بسی کے مضمون پر لا جواب شعر ہے۔ تن کے ذکار ہونے کو براہ راست نہ کہہ کر خود کو خستہ تن کہا ہے۔ ایسے انداز کو کنایاتی کہتے ہیں۔

(۸۵)

واں پہنچ کر جو غش آتا ہے ہم ہے ہم کو
صدرہ آہنگ زمیں بوس قدم ہے ہم کو
زمانہ تحریر: بعد ۱۸۲۹ء، قبل ۱۸۲۸ء

تمام شراح نے پہلے مصرعے میں ”پئے ہم“ کو ”پیہم“ (مسل، بار بار) کے معنی میں لیا ہے۔ طباطبائی نے اس پر دہلی زبان سے حرف گیری کی ہے کہ اگرچہ ”پئے ہم“ اور ”پیہم“ دونوں صحیح ہیں، لیکن اردو کا محاورہ ”پیہم“ ہے اور اس سے انحراف کرنا محل فصاحت ہے۔ بیخود موبہانی نے ”پئے ہم“ کی سند میں مومن کے ایک چھوڑ دو شر نقل کئے ہیں اور کہا ہے کہ اس زمانے میں دونوں مروج تھے۔

بیخود موبہانی کی بات بالکل صحیح ہے۔ لیکن سب لوگوں نے یہ نکتہ نظر انداز کر دیا ہے کہ یہاں ”ہم“ بمعنی ”غم و اندوہ“ بھی ہو سکتا ہے۔ اس طرح ”پئے ہم“ کے معنی ہوئے ”غم و اندوہ کے باعث“۔ ”ہم“ کے معنی ”بیماری یا کسی وجہ سے پگھلنا“ بھی ہیں۔ لہذا ہم ”پئے ہم“ کو ایک لفظ فرض کریں اور ”مسل“ کے معنی میں، تو بھی ٹھیک ہے، اور اسے مرکب فرض کریں اور ”غم و اندوہ“ پگھلنے کے باعث ”مراد لیں، تو بھی ٹھیک ہے۔

زیادہ تر شارحین نے ”قدم“ سے متکلم کے اپنے قدم مراد لئے ہیں۔ عاشق جب کو چہ معشوق میں پہنچتا ہے تو فوراً جذبہ کے باعث اس کو بار بار غش آتے ہیں۔ لیکن وہ اپنے قدموں کا ممنون بھی ہے کہ انہوں نے کسی نہ کسی طرح اسے کوئے معشوق تک پہنچا تو دیا۔ اظہار تکر کے طور پر وہ اپنے قدموں کو چومنا چاہتا ہے، لیکن ضعف کے باعث چوم نہیں سکتا۔ اس کا بار بار غش کے عالم میں جھکنا اور گرنا ہی اپنے قدم چومنے کے مراد ف ہے۔ یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ غش محض

بہانہ ہے اپنے ہی قدم چومنے کا۔ کوچہ یار میں پہنچ کر عاشق سب کچھ بھول جاتا ہے لیکن اس کا دل دردمند ہے اس لئے دوست قدموں کا شکر یہ غش کے پردے میں ادا کر دیتا ہے۔

اس شرح میں قباحت یہ ہے کہ اپنے ہی قدم چومنے کا جذبہ اور عمل دونوں حنا ہے بھونڈے اور پر تصنع اور دوار کا رہیں۔ پھر شعر میں شکر کے احساس کا کوئی ذکر نہیں، صرف غش آنے اور قدم بوسی کا ذکر ہے۔ لہذا یہ فرض کرنے کا کوئی جواز نہیں کہ منتظم اپنے پیروں کا شکر گزار ہے اور اظہار شکر کے طور پر ان کو چومنا چاہتا ہے۔ لہذا یہ شرح درست نہیں۔

سہا مجددی نے ”بوس قدم“ سے معشوق کی قدم بوسی مراد لی ہے۔ یعنی عاشق کو بار بار غش آتا ہے، وہ زمین پر گر گر پڑتا ہے اور اس طرح اس کو معشوق کے پاؤں چومنے کا موقع ملتا ہے۔ یہ معنی بہت خوب ہیں، لیکن پھر ”صدرہ آہنگ زمین“ کی معنویت کم ہو جاتی ہے۔ ”صدرہ“ یعنی ”بار بار“ اور ”آہنگ زمین“ یعنی ”زمین پر گرنے“ کا ارادہ یا عمل۔ یعنی بار بار زمین پر گرنے کا عمل ہی بوس قدم کا کام کر رہا ہے۔ ہمارے لئے صدرہ آہنگ زمین بوس قدم ہے۔ یا، ہمارے لئے بوس قدم کیا ہے، پس زمین پر گرنے کا عمل ہے، کیوں کہ ہمیں غش پر غش آ رہی ہے۔

اس گفتگو کی روشنی میں شعر کا بہترین مطلب یہ ہوا کہ معشوق کی گلی میں پہنچ کر ہم کو غم و اندوہ کے باعث، یا مسلسل، غش پر غش آتے ہیں اور ہم بار بار زمین سے اٹھتے اور گرتے، گرتے اور اٹھتے ہیں۔ یہی ہمارے لئے معشوق کی قدم بوسی کا حکم رکھتا ہے۔ ہماری یہ قسمت کہاں کہ معشوق کے قدم سے سکیں، ہماری تو شاید اتنی بھی عزت نہیں کہ ہم اس کو چپے کی زمین کو بوسہ دے سکیں۔ ہم تو بس بار بار غش کھا کر گرتے ہیں اور یہی ہمارے لئے بہت ہے کہ اس طرح ہم اس کی زمین کو چوم لیتے ہیں۔ زمین بوسی ہمارے لئے معشوق کی قدم بوسی کے برابر ہے۔

لیکن ایک صورت اور بھی ہے، اس میں معنی اور بھی لطیف ہو جاتے ہیں۔ عام طور پر مصرع ثانی میں دو مرکب پڑھتے جاتے ہیں (۱) آہنگ زمین اور (۲) بوس قدم۔ لیکن آہنگ زمین بوس“ کو ایک مرکب اور ”قدم“ کو تنہا قرار دیجئے تو عجیب لطف پیدا

ہوتا ہے۔ ”آہنگ زمیں بوس“ کے معنی ہوئے ”زمین کو چومنے کا عمل یا ارادہ“ اب شعر کی شرح یہ ہوئی کہ ہم کسی نہ کسی طرح کو سے یا ر تک قبضہ نہج گئے ہیں آگے جانے کی تاب نہیں۔ مسلسل غش آ رہے ہیں، اب قدم اٹھتا نہیں۔ سو سو بار اٹھتے ہیں اور گرتے ہیں۔ بس یہی ہمارا قدم ہے، بس یہی ہمارا سفر ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ معنی اس لئے بہتر ہیں کہ اس طرح لفظ ”قدم“ میں ایک زور پیدا ہو جاتا ہے اور مضمون وسیع تر ہو جاتا ہے۔

اگر یہ خیال ہو کہ ”زمیں بوس“ کو ”زمیں بوسی“ کے معنی میں کیوں کر لے سکتے ہیں، تو خود غالب کا شعر موجود ہے۔

مشہد عاشق پر کوسوں تک جواگتی ہے حنا
کس قدر یارب ہلاک حسرت پا بوس تھا

ظاہر ہے کہ ”حسرت پا بوس“ کے معنی ہیں ”حسرت پا بوسی“۔ فارسی محاورے کی رو سے یہ بالکل درست ہے۔

شعر میں ضلع اور مراعات کے بہت سے التزامات ہیں جن پر شاعرین کی نظر نہیں گئی ہے۔ پہنچ اور آتا۔ پے (بمعنی ”پاؤں“)، اور قدم۔ پہنچ اور ”رہ“ (رہنا) کا صیغہ امر اور ”راہ“ کا مخفف۔ زمیں اور قدم۔ ہم اور ہم (بمعنی ”عم و اندودہ“)۔ پیہم (بمعنی ”مسلسل“) اور صدرہ (بمعنی ”ہار بار“، یعنی ”مسلسل“) صدرہ کے معنی ”سو طرح“ نہیں، بلکہ ”سو بار“ ہیں۔ پہنچ اور قدم۔ الفاظ کو اس طرح دست و گریباں کرنا کہ وہ طرح طرح سے بر محل معلوم ہوں، یا ایسے الفاظ استعمال کرنا جو طرح طرح سے بر محل ہوں، غالب کا خاص کمال تھا۔

(۸۶)

بچتے نہیں مواخذہ روزِ حشر سے
قاتل اگر رقیب ہے تو تم گواہ ہو
زمانہ تحریر: بعد ۱۸۳۷ قبل ۱۸۳۹

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ چونکہ گواہ سے کوئی باز پرس نہیں ہوتی، اس لئے معشوق کو یہ دھمکی دینا بے معنی ہے کہ تم قتل کے گواہ ہو اس لئے تم مواخذہ روزِ حشر سے بچ نہیں سکتے۔ بخود موبانی نے اس اعتراض کی رد میں شعر کی دلچسپ لیکن دور از کار تشریح کی ہے کہ مواخذہ تو رقیب کا ہی ہوگا، لیکن رقیب چونکہ معشوق کا معشوق ہے، اس لئے رقیب کے مواخذے سے معشوق کو تکلیف پہنچے گی۔ اس شرح میں کئی قباحتیں ہیں۔ اول تو یہ ثابت نہیں کہ رقیب دراصل معشوق کا معشوق ہے۔ دوسری یہ کہ رقیب کو سزا ملنے سے معشوق کو کتنی ہی تکلیف کیوں نہ پہنچے، لیکن اسے مواخذہ روزِ حشر نہیں کہہ سکتے، کیوں کہ مواخذہ تو برادرِ راست ہوتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ ”مواخذہ“ کے معنی ”سزا“ کے ہیں ہی نہیں۔ ”مواخذہ“ کے معنی ہیں ”گرفت، باز پرس، اور زبرد“ یا ”مکافات“ اس کے مجازی معنی ہیں۔ اگر ”باز پرس“ کے معنی ٹھیک نہ بیٹھیں تو ”مکافات“ کے معنی لے سکتے ہیں۔ یہاں ظاہر ہے کہ ”باز پرس“ کے معنی بالکل ٹھیک آ رہے ہیں۔ لہذا ”مواخذہ روزِ حشر“ کے معنی ”قیامت کے دن باز پرس“ ہیں، اور رقیب کا مواخذہ معشوق کے لئے کچھ خاص باعث تکلیف نہیں ہو سکتا۔

بعض لوگوں نے اس مشکل کو یوں حل کیا ہے کہ قتل اگرچہ رقیب نے کیا ہے، لیکن معشوق کی شہ پر کیا ہے۔ یا معشوق نے براہِ راست ارتکابِ جرم سے بچنے کے لئے رقیب کے ہاتھوں عاشق کو مروا ڈالا۔ یہاں بھی وہی مشکل ہے، کہ شعر میں معشوق کو صرف گواہ بتایا گیا ہے۔

یہ کہیں نہیں کہا کہ معشوق کی شہر پا کر، یا معشوق کی طرف سے رقیب نے قتل کیا ہے۔

اصل میں اس شعر کا مضمون انگریزی قانون شہادت و تعزیر سے ماخوذ ہے۔ اس قانون کی رو سے جرم کا شاہد بھی جرم میں شریک ٹھہرتا ہے اگر وہ جرم کو پوشیدہ رکھے۔ یہاں تک کہ اگر کسی جرم کے ارتکاب کے بعد بھی کسی کو معلوم ہو جائے کہ فلاں شخص نے جرم کیا ہے، اور وہ اس بات کو پوشیدہ رکھے، تو مجرم ٹھہرے گا۔ لہذا اس قانون کی رو سے معشوق جس نے قتل کا منظر اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے۔ لیکن جرم کو پوشیدہ رکھنا چاہا ہے، مواخذے کا مستحق ہے۔

اگر سوال یہ اٹھے کہ جرم کے پوشیدہ رکھنے کا ذکر شعر میں کہاں ہے؟ تو جواب یہ ہوگا کہ اگر جرم پوشیدہ نہیں ہے تو پھر شعر کا جواز ہی ختم ہو جاتا ہے۔ بات تو یہی ہے کہ رقیب نے (یا رقیب اور معشوق نے مل کر) عاشق کے قتل کا منصوبہ بنایا ہے، یا اس منصوبے کو سرانجام دیا ہے اور صرف ان دونوں کو اس کی خبر ہے۔ اگر یہ بات سب کو معلوم ہو تو صرف معشوق کو متنبہ کرنے کے کیا معنی کہ اگر رقیب قاتل ہے تو تم گواہ ہو۔ اگر بہت سے گواہ ہوتے تو تنہا معشوق کو مجرم ٹھہرانا فضول تھا۔

(۸۷)

گئی وہ بات کہ ہو گفتگو تو کیوں کر ہو
 کہے سے کچھ نہ ہوا بھیر کہو تو کیوں کر ہو
 زمانہ تحریر: ۱۸۵۳

یہ پوری غزل غالب کے عام رنگ سے مٹی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس میں بھی ان کا مخصوص طریق کار پوری طرح جلوہ گر ہے۔ اس غزل سے ثابت ہوتا ہے کہ غالب کی پیچیدگی صرف فارسیت کی بنا پر نہیں تھی۔ بلکہ ان کے ذہن کا تقاضا ہی ایسا تھا کہ وہ ہر بات کی متعدد جہتیں ان اشعار میں بھی پیش کر سکتے تھے جن میں وہ فارسی بہت کم برتتے تھے۔ شعر زیر بحث میں صرف ایک لفظ فارسی ہے، اور وہ بھی بالکل عام فہم (گفتگو)۔ دیسی الفاظ بھی سب کے سب سہ حرفی یا دو حرفی ہیں۔ اس کے باوجود شعر میں معنی کی کمی نہیں موجود ہیں، جیسا کہ آگے بیان ہوتا ہے۔ ایک مفہوم تو وہی ہے جو کتابوں میں بیان ہوا ہے۔ یعنی، اب وہ دن نہیں رہے جب میں اس فکر میں رہتا تھا کہ معشوق سے بات ہو تو کس طرح ہو، یا کس پہلو سے ہو۔ اب بات تو اس سے ہو بھی چکی، لیکن مقصد برآری نہ ہوئی۔ اب کیا کروں؟ دوبارہ کہوں تو کس امید پر کہوں؟ ایک بار تو کہہ کے دیکھ لیا۔ کچھ حاصل تو ہوا نہیں۔ دوبارہ اپنے کو ذلیل کیوں کروں؟

اب مزید نکات ملاحظہ ہوں۔ ”گئی وہ بات“ کے دو مفہوم ہیں۔ (۱) وہ وقت گیا۔ (۲) اپنے سے جو بات کرتے پھرتے تھے، وہ اب ختم ہوئی۔ معشوق کے سامنے جب لب اظہار نہ کھلے تھے تو اپنے آپ سے باتیں کرتے تھے کہ یہ کہیں گے، وہ کہیں گے۔ یا خود کو معشوق فرض کر کے، یا معشوق کو موجود فرض کر کے اس سے براہ راست بات کرنے کی مشق کرتے تھے۔ اب وہ سب باتیں نہ رہیں۔ مصرع اولیٰ میں ”کیوں کر ہو“ کے تین معنی ہیں۔ (۱) بات کس لیے سے ہو، کس پہلو

سے ہو۔ (۲) کیا سبیل کی جائے کہ بات ہو سکے۔ (۳) بھلا یہ ممکن ہی کہاں ہے؟ ہو تو کیوں کر ہو، یعنی بھلا ایسا ہو بھی سکتا ہے؟ مصرع ثانی میں کچھ نہ ہوا کے دو معنی ہیں۔ (۱) کوئی اثر نہ ہوا۔ (۲) اظہارِ نار سار ہا۔ یعنی کہا تو ضرور، لیکن ٹھیک سے نہ کہا۔ پوری طرح نہیں کہا۔ ”پھر“ کے آگے سوالیہ نشان فرض کیجئے تو معنی یہ بنتے ہیں کہ پہلے تو یہ فکر تھی کہ معشوق سے بات ہو تو کیوں کر ہو۔ لیکن اب پریشانی یہ ہے کہ اگر کہا، اور کچھ اثر نہ ہوا تو پھر؟ زندگی کس طرح نبھے گی؟ کہو لوگو پھر میرا کیا حال ہوگا؟ ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ کہنا اور چنیر ہے، گفتگو اور چنیر۔ ہم نے کہہ تو لیا لیکن گفتگو نہ ہوئی۔ پہلے مصرعے میں گفتگو کا ذکر ہے اور دوسرے مصرعے میں کہنے کا۔ لہذا معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ کہا تو ضرور، لیکن گفتگو نہ ہوئی۔ (یعنی اس نے کچھ سوال جواب نہ کیا) دوسرے معنی یہ ہیں کہ ہم نے کہہ تو سب کچھ دیا، لیکن محسوس ہوا کہ کچھ نہ کہہ پائے۔ اب دوبارہ کہیں بھی تو کیا پتہ اس بار بھی کچھ کرنے یا بونے کا احساس ہو کہ نہ ہو؟

واقعہ یہ ہے کہ اس قدر مشکل زمین میں، اتنی آسان زبان کے ساتھ اس قدر تازہ اور پیچیدہ شعر غالب (یا پھر میر) کے ہی بس کا تھا۔ اور معاملہ بندی کے نقطہ نگاہ سے دیکھیے تو مومن بھی مات ہوتے ہیں۔

(۸۸)

تمھیں کہو کہ گزارا صنم پرستوں کا
بتوں کی ہو اگر ایسی ہی تو تو کیوں کر ہو

زمانہ تحریر : ۱۸۵۳

بے خود مویانی نے یوں تو بہت خوب کہا ہے کہ "ایسی ہی خو" کا فقرہ معشوقوں کی تمام سنگدلانہ صفات پر بھاری ہے، لیکن ان سے وہ غلطی ہو گئی ہے جو عام شارحین سے سرزد ہوئی ہے، کہ انھوں نے بھی "صنم پرست" کے معنی "عاشق" اور "بت" کے معنی "معشوق" قرار دیئے ہیں۔ حالانکہ لطیف تر معنی یہ ہیں کہ "صنم پرست" اور "بت" دونوں کو لغوی معنی میں فرض کیا جائے۔ اب معنی یہ ہوں گے کہ بت پتھر کا ہوتا ہے۔ اس پر آدہ دزاری کا اثر نہیں ہوتا۔ وہ بے حس و حرکت اور اس کا دل (اگر اس کے دل کوئی ہے بھی) احساسِ موت سے عاری ہوتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود بت پرست شکستہ دل ہو کر مرتے نہیں۔ بلکہ کسی نہ کسی طرح زندگی گزار لیتے ہیں۔ لہذا ثابت ہوا کہ بت چاہے کتنا ہی تغافل کیش کیوں نہ ہو، تم جیسا سردہر اور تغافل کیش نہیں ہو سکتا۔ تم تو اپنے کسی عاشق کو زندہ ہی نہیں رہنے دیتے۔ اگر بتوں کی ختم جیسی ہوتی تو بت پرستوں کی جان پر بن جاتی۔

اس مفہوم میں ایک خوبی یہ ہے کہ اس کے پیچھے ایک وقوعہ بھی فرض کیا جاسکتا ہے۔ عاشق اپنے محبوب سے ستم کا شکوہ کرتا ہے۔ معشوق بتوں کی مثال دیتا ہے کہ دیکھو بت تو بالکل ہی پتھر کا ہوتا ہے، پھر بھی لوگ اس کی پرستش کرتے ہیں۔ عاشق جواب دیتا ہے کہ تمھیں کہو... الخ۔ نیر مسعود نے اپنی کتاب "تعبیرِ غالب" میں صنم پرست اور بت کے لغوی معنی کو اختیار کیا ہے لیکن معنی دوسرے نکالے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ سب معنی متداول شرح کو منسوب نہیں کرتے۔

مقصود صرف یہ ظاہر کرنا ہے کہ اس بظاہر سادہ سے شعر میں بھی غالب نے ایک پیچ ڈال دیا ہے۔
 یعنی استعاراتی الفاظ کو لغوی معنی میں بھی فرض کرنے کی گنجائش رکھ دی ہے اور اس طرح
 نئے معنی کے امکانات پیدا کر دیے ہیں۔ معاملہ بندی اس پر مستزاد ہے۔

(۸۹)

ہمیں پھر ان سے امید اور انہیں ہماری قدر
 ہماری بات ہی دیکھیں نہ وہ تو بھول کر ہو
 زمانہ تحریر: ۱۸۵۲

متداول معنی یہ ہیں کہ "ضرع" اور "مبتدا" ہے اور "کیوں کر ہو" خبر، اور ہماری بات "جملہ معترضہ ہے۔ یعنی ہمیں پھر ان سے امید کیوں ہو اور انہیں ہماری قدر کیوں کر ہو جب وہ ہماری بات ہی نہ دیکھیں۔ یہ بھی بہت خوب ہیں لیکن ایک صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ "ہمیں پھر ان سے امید" کو الگ جملہ فرض کر کے "ہے" کو مقدر قرار دیا جائے۔ یعنی ہمیں پھر ان سے امید ہے۔ اب مفہوم یہ نکلا کہ ہمیں ایک بار مایوسی ہوئی تھی۔ لیکن اب پھر ہم امیدوار ہو رہے ہیں، ہماری امید پھر ان پر لگی ہوئی ہے۔ اور وہاں عالم یہ ہے کہ وہ ہماری بات ہی نہیں پوچھتے۔ ایسی صورت میں انہیں ہماری قدر ہو تو کیوں کر ہو یا اگر اور کو ایک کے معنی میں لیا جائے تو معنی بالکل صاف ہو جاتا ہے "اور ہمیں" لیکن "اردو میں متداول ہے" "اردو لغت" "دعوتی اردو بورڈ کراچی" میں سب سے قدیم مثال "سب رس" کی ہے: "جوں خم بلب شراب سوں بھر یا ہے ہو رستی گم"۔ آج کا روز مرہ ہے، مثلاً "پانی سر سے اونچا ہو گیا اور تم اب تک بے خبر ہو"۔

(۹۰)

یہ کہہ سکتے ہو ہم دل میں نہیں ہیں پر یہ بتلاؤ
کہ جب دل میں تمہیں تم ہو تو آنکھوں کی گناہ کیوں ہو

زمانہ تحریر: ۱۸۵۴

سب سے پہلے تو یہ دیکھیے کہ پورے شعر میں ترصیع ہے۔ یعنی آٹھ کے آٹھوں رکن وہیں ختم ہوتے ہیں جہاں لفظ ختم ہوتا ہے۔ یہ کہہ سکتے مفاعیلن / جو ہم دل میں مفاعیلن / نہیں ہیں پر مفاعیلن / یہ بتلاؤ مفاعیلن // کہ جب دل میں مفاعیلن / تمہیں تم ہو مفاعیلن / تو آنکھوں سے مفاعیلن / نہاں کیوں ہو مفاعیلن۔ ترصیع ایک طرح کی صنعت تو ہے ہی، لیکن بعض لوگوں نے اسے شعر کی لازمی شرط قرار دیا ہے۔ میں اتنی دور تک تو نہ جاؤں گا۔ لیکن یہ ضرور کہوں گا کہ ترصیع کے ذریعے خوش آہنگی میں اضافہ ہوتا ہے۔ غالب کے یہاں یہ صفت بہت نمایاں ہے۔ دوسری بات یہ کہ دو مصرعوں میں پانچ جملے استعمال ہوئے ہیں۔ پہلے مصرعے میں تین اور دوسرے میں دو جملے ہیں۔ جملوں کی یہ کثرت آہنگ میں تنوع پیدا کرتی ہے، کیوں کہ بعض جگہ جملوں کی خاطر مصرعے کو تیز رفتاری سے، اور بعض جگہ رک رک کر پڑھنا پڑتا ہے۔ مثلاً

بجا کہتے ہو سچ کہتے ہو پھر کہو کہ ہاں کیوں ہو

یہاں چارہ جملے ہیں، پہلے تین جملے تیز پڑھ جائیں گے اور پھر واضح وقفہ دیا جائے گا۔ اس غزل کی خوبیوں میں سے ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اس کے اشعار میں جملوں کی کثرت ہے۔

یہ سب تو ہوا، لیکن شعر کے معنی بیان کرنا ٹیڑھی کھیر ہے۔ کچھ معنی متداول شروع میں ہیں، اور ایک آدھ نکات میں نئے نکاتے ہیں۔ لیکن میں مطمئن نہیں ہوں، یہی کہہ سکتا ہوں کہ کمال حسن کے باوجود اس شعر میں معنی واضح نہیں ہیں۔ پہلے مروج تشریحات دیکھیے:

(۱) مصرع اولیٰ میں استفہام انکاری ہے۔ یعنی اس کو یوں decode کیا جائے گا: کیا تم یہ کہہ سکتے ہو کہ ہم (معشوق) تمہارے (عاشق کے) دل میں نہیں ہیں؟ ظاہر ہے کہ تم ایسا نہیں کہہ سکتے۔ لیکن اگر تم یہ نہیں کہہ سکتے کہ ہم (معشوق) تمہارے (عاشق کے) دل میں نہیں ہیں تو یہ بتاؤ... اس میں دو قباحتیں ہیں۔ اول یہ کہ معشوق یہ کیوں نہیں کہہ سکتا کہ ہم عاشق کے دل میں نہیں ہیں؟ معشوق ہمیشہ عاشق کے خلوص اور وفاداری پر شک کر سکتا ہے اور کہہ سکتا ہے کہ تمہارے دھوے اپنی جگہ پر۔ لیکن ہمیں تم پر اعتبار نہیں۔ ہم جانتے ہیں کہ تمہارے دل میں ہم نہیں ہیں۔ دوسری قباحت یہ ہے کہ مصرعے کی نشر "لیکن" کی جگہ "پھر" کا تقاضا کرتی ہے۔ بعض لوگوں نے "پر" کو "پھر" پڑھا بھی ہے، اور مطلب سیدھا کر لیا ہے۔ لیکن نسخہ عرشی اور تمام معتبر نسخوں میں "پر" ہی ہے، "پھر" نہیں۔

(۲) دوسرے مصرعے میں استفہام نہیں، بلکہ خبر ہے۔ اب ثریوں ہوگی: تم کہنے کو تو کہہ سکتے ہو کہ ہم (معشوق) تمہارے (عاشق کے) دل میں نہیں ہیں۔ یعنی تم یہ کہہ سکتے ہو کہ ہمارا دعوائے عشق جھوٹا ہے۔ لیکن یہ تو بتاؤ کہ... اس میں قباحت یہ ہے کہ مصرعے دو لخت ہوئے جاتے ہیں۔ پہلے مصرعے میں تو معشوق کی زبان سے کہلا یا کہ معشوق ہمارے (عاشق کے) دل میں نہیں ہے، اور دوسرے مصرعے میں دعویٰ کیا کہ معشوق کے سوا دل میں کوئی نہیں لہذا دونوں مصرعوں میں ربط نہیں بنتا۔ ربط پیدا کرنے کے لئے ضروری تھا کہ شعر میں کوئی ثبوت، یا ثبوت نہ سہی اشارہ ہوتا کہ عاشق کے دل میں معشوق کے سوا کوئی نہیں۔

اگر یہ فرض کیا جائے کہ معشوق سے معشوق حقیقی مراد ہے، اور قرآن کی مشہور آیت سے استفادہ کیا جائے کہ ہم (یعنی اللہ تعالیٰ) تمہاری شررگ سے بھی زیادہ تم سے قریب ہیں (نحن اقرب الیہ من جبل الودید)، تو بھی مشکل یہی ہے کہ اس بات کا کوئی جواز نہیں کہ اللہ کی طرف سے کوئی کلام یا اشارہ عاشق تک پہنچے کہ اللہ تعالیٰ اس کے دل میں نہیں ہے۔ آیت کو دوسرے مصرعے کا حوالہ قرار دے سکتے ہیں، لیکن مصرعے اولیٰ پھر بھی گرفت سے نکلا جاتا ہے۔

(۳) اب میری عرض داشت ملاحظہ ہو۔ پہلا دل معشوق کا دل ہے اور پہلے مصرعے کی ضمیر (ہم) عاشق کی طرف راجع ہوتی ہے۔ دوسرا دل عاشق کا دل ہے۔ اب مفہوم یہ بنا کہ تم یہ

ہے کہ ہم (عاشق) تمہارے دل میں نہیں ہیں۔ لیکن یہ بتاؤ کہ جب ہمارے دل میں
 آہی تم ہو تو ہماری آنکھوں سے نہاں کیوں ہو؟ اس شرح میں قباحت یہ ہے کہ پہلے ”دل“
 معشوق کا دل، اور دوسرے ”دل“ کو عاشق کا دل فرض کرنے کا کوئی جواز شعر میں نہیں۔
 ضرور ہے کہ شعر اتنا مبہم ہے کہ اس میں اس مفروضے کا جواز نہیں تو عدم جواز بھی نہیں۔
 بلکہ احسن یہ تھا کہ مفروضے کا جواز شعر ہی سے برآمد ہوتا۔ ایسا چونکہ نہیں ہے، اس لئے
 شرح ناقص ٹھہرتی ہے، اگرچہ مندرجہ بالا دونوں شروح سے اس لئے بہتر ہے کہ اس
 میں ہر لفظ کی توجیہ و تشریح ہو جاتی ہے۔

(۹۱)

یہی ہے آزمانا تو ستا ناکس کو کہتے ہیں
 عدو کے چولے جب تم تو میرا امتحان کیوں ہو
 زمانہ تحریر: ۱۸۵۴

شارعین نے فرض کیا ہے کہ "آزمانا" اور "عدو کا ہو جانا" دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ یعنی معشوق نے پہلے محبت کا دم بھرا، پھر عاشق پر ستم کیا۔ عاشق نے ستم کا شکوہ کیا تو معشوق نے جواب میں کہا کہ ہم تو تمہیں آزما رہے ہیں، کوئی ستم برائے ستم تقوڑا ہی کر رہے ہیں۔ لیکن اتنی تفصیل غیر ضروری، بلکہ بلاغت کے منافی ہے۔ بہتر صورت حال یہ ہے کہ جب معشوق نے دشمن سے لو لگائی تو عاشق نے شکوہ کیا۔ معشوق نے جواب دیا کہ ہم نے تو تمہاری استقامت اور پائنداری کا امتحان لینے کے لئے دشمن سے دوستی کی ہے۔ اس کے جواب میں عاشق کہتا ہے کہ اگر تم دشمن سے دل لگانے کو ہماری آزمائش کہتے ہو تو پھر ستم کس چیز کا نام ہے؟ جب تم دشمن کے ہو ہی گئے تو ہمارا امتحان لے کر کیا کر دے گے؟ اگر ہم امتحان میں کامیاب بھی ٹھہرے تو بھی تم ہمارے تو بنو گے نہیں، کیوں کہ تم تو دشمن کے ہو چکے ہو، اب ہمارے ہونے سے تو رہے۔ اس میں یہ کنایہ بھی ہے کہ معشوق کو عدو کی دوستی میں استقامت حاصل ہے یعنی معشوق نے مشکل کی محبت کا جواب محبت سے نہ بھی دیا تو وہ (معشوق) بے وفا نہیں ٹھہرتا، بلکہ وہ رقیب کے ساتھ با وفا ہو گا۔ لہذا رقیب سے دل لگانا معشوق کی بے وفائی کی دلیل نہیں۔ مشکل خود کہہ رہا ہے کہ جب تم رقیب کے چولے تو ہمارے کس طرح ہونگے؟

(۹۲)

از ذرہ تا بہر دل و دل ہے آئینہ
 طوطی کو شمش جہت سے مقابل ہے آئینہ
 زمانہ تحریر: ۱۸۱۶

اس شعر کی تفہیم میں سب ہی شراح نے طوطی اور آئینہ کی برجستہ مناسبت سے
 دھوکا کھا کر یہ غور نہیں کیا کہ طوطی سے مراد کیا ہے ؟ مطلب تو واضح ہے، کہ زمین سے آسمان
 تک ہر چیز میں وہی تپش ہے جو دل میں ہوتی ہے۔ اشیاء ذروں سے بنی ہیں، اور ہر ذرہ روشنی
 میں جگمگاتا ہے۔ سورج روشنی کا منبع ہے، اور وہ خود ذروں سے بنا ہے، کیوں کہ ہر شے
 ذروں سے بنی ہے، سورج اس کلیے سے مستثنیٰ نہیں۔ ذرے کا روشن ہونا، اور روشنی کی
 کیفیت بدلنے کا ساتھ اس کی چمک کا گھٹنا بڑھنا، دل کی روشنی اور دل کی دھڑکن سے مشابہت
 رکھتا ہے۔ لہذا ایک طرف تو ہر ذرہ دل ہے، اور دل آئینہ ہے، لہذا ہر ذرہ آئینہ ہے،
 غالب نے دل اور ذرے کی مشابہت کا مضمون کئی بار باندھا ہے۔

جب بہ تقریب سفر یار نے محل باندھا
 تپش شوق نے ہر ذرے پر اک دل باندھا

بے پردہ سوے دادی مجنوں گذر نہ کر
 ہر ذرے کے نقاب میں دل بے قرار ہے

لہذا یہاں تک تو بات طے ہو گئی کہ تمام کائنات ذروں سے بنی ہے، اور ذرے بمنزلہ دل
 ہیں، اور دل آئینہ ہے۔ چونکہ تمام کائنات آئینوں سے بنی ہے، اس لئے طوطی جدھر بھی منہ کرے

اسے آئینہ ہی آئینہ نظر آئے گا۔

شرح نے لکھا ہے کہ طوطی سے مراد عارف ہے، ہذا ان کی نظر میں شعر کا مفہوم ہوا کہ عارف کو کائنات کے ذریعے میں جلوۃ الہی نظر آتا ہے۔ لیکن اس میں کئی قباحتیں ہیں۔ اول تو یہ کہ طوطی اور آئینہ میں تو ایک مناسبت ہے، نہیں طوطی اور عارف میں کوئی مناسبت نہیں۔ دوسری یہ کہ شعر میں یہ تو ضرور لکھا ہے کہ طوطی کو ہر طرف آئینہ ہی آئینہ نظر آتا ہے، لیکن اس سے یہ مطلب کہیں نکلا کہ ان آئینوں میں خدا جود گر ہے؟ طوطی کے مقابل آئینہ ہر طرف ہے، لہذا نتیجہ یہ ہونا چاہیے کہ طوطی کو ہر طرف طوطی ہی نظر آئے۔ کیوں کہ وہ ہر طرف رخ کرے گا، آئینہ سامنے ہو گا، اور آئینے میں اس کو اپنا عکس نظر آئے گا۔ میسری یہ کہ اگر تمام کائنات آئینوں سے عبارت ہے تو پھر طوطی کی تخصیص کیوں؟ کائنات کی ہر شے کے آئینہ مقابل ہے، صرف طوطی کے لئے نہیں۔ اب شعر پر نئے سرے سے غور کیجیے۔ طوطی اور آئینہ میں کیا مناسبت ہے؟ یہ بنیادی سوال ہے۔ اور اس کا جواب یہ ہے کہ طوطی کو بولنا سکھاتے ہیں تو اسے آئینے کے سامنے رکھتے ہیں بکھانے والا آئینے کے پیچھے ہوتا ہے۔ طوطی آئینے میں اپنا عکس دیکھتا ہے اور سمجھتا ہے کہ اس کا کوئی ہم جنس پرندہ اس کے سامنے ہے، اور پوشیدہ شخص کی آواز کو اپنے ہم جنس کی آواز سمجھ کر اس کی نقل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

لہذا ظاہر ہے کہ طوطی کو بولنا سکھانے کے لئے اسے مغالطے میں ڈالتے ہیں۔ اور یہ مغالطہ آئینے کے ذریعے عمل میں آتا ہے۔ لیکن یہ مغالطہ نہ ہو تو طوطی کو بولنا نہ آئے۔ پہلے مصرعے میں کہا گیا کہ تمام کائنات آئینوں سے عبارت ہے۔ اب اس آئینہ خانے میں ایک طوطی فرض کیجیے طوطی ہر طرف اپنا عکس دیکھتا ہے، اور طرح طرح کی آوازیں سنتا ہے، کیوں کہ کائنات میں طرح طرح کا شور ہر وقت برپا ہے۔ طوطی اپنے عکس کو دیکھ کر اور آوازوں کو سن کر گرم گرفتار ہو جاتا ہے۔ اب معلوم ہوا کہ طوطی دراصل "شاعر" کا استعارہ ہے۔ طوطی اور شاعر میں کئی طرح کی مناسبتیں ہیں۔ شاعر کو طوطی کہا جاتا ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ شاعر وہی سب کہتا ہے جو خدا اس سے کہلاتا ہے۔ (الشعر ارتلامیذ الرحمن، طوطی بھی وہی سب بولتا ہے جو سکھانے والا اس کو سکھاتا ہے۔ طوطی ہی کی طرح شاعر بھی اسی وقت لکھم میں آتا ہے جب وہ مغلوب الحال

ہوتا ہے۔ اس طرح شعر کا اصل مفہوم یہ ہوا کہ شاعر کو ہر طرف دل ہی دل، یعنی آئینے ہی آئینے نظر آتے ہیں۔ آئینہ کیا ہے؟ مشاہدے کا آلہ ہے۔ یہ مشاہدہ قریب ہی کیوں نہ ہو (کیوں کر آئینے میں محض تمثال ہوتی ہے، اصل شے نہیں ہوتی)۔ لیکن شاعر انھیں تمثالوں کو دیکھ کر عالم تقریر میں آتا ہے۔ جس طرح طوطی آئینے میں اپنا مشاہدہ کر کے تقریر کرنا سیکھتا ہے، اسی طرح شاعر اپنی چشمِ تخیل سے کائنات کے آئینہ خانے کا مشاہدہ کر کے شعر گوئی میں محو ہوتا ہے۔ لہذا یہ شعر عارفانہ نہیں، بلکہ تخلیقی عمل کی نفسیات اور شاعر کی ذات کے خود کفیل ہونے کا مضمون بیان کرتا ہے۔ شاعر مثل طوطی کے ہے، وہ اپنا مشاہدہ کر کے سارے عالم کو دیکھ لیتا ہے۔

(۹۳)

یا میرے زخم رشک کو رسوا نہ کیجئے
یا پردہ تبسم پنہاں اٹھائیے
زمانہ تحریر: ۱۸۲۱

اس سادہ سے شعر کی تفہیم میں شارح کو جو سامعے ہوئے ہیں ان سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ اچھے اچھے شاعر فہموں کو بھی یہ مخالطہ ہو سکتا ہے کہ وہ شعر کے معنی بیان کر رہے ہیں، حالانکہ دراصل جو کچھ وہ بیان کر رہے ہوئے ہیں وہ ان کے مفروضات ہوتے ہیں، اور شعر سے ان مفروضات کا کوئی خاص علاقہ نہیں ہوتا۔ اس کی قبیح صورت تو یہ ہے کہ شارح کے تعصبات اور تصورات اس پر اس درجہ حاوی ہوں کہ وہ وہی معنی بیان کرے جو اس کو اچھے لگتے ہوں، اور وہ اس بات کی پروا نہ کرے کہ الفاظ ان معنی کا ساتھ دے رہے بھی ہیں کہ نہیں۔ دوسری صورت یہ ہے کہ بعض اوقات الفاظ (اور کبھی کبھی پورے مصرعے بلکہ پورے شعر) کا جو تاثر ہوتا ہے، وہ اصل معنی سے (تھوڑا یا بہت) مختلف ہوتا ہے۔ شارح اس تاثر کی روشنی میں مطلب بیان کر دیتا ہے اور یہ غور نہیں کرتا کہ اس کا تاثر اور الفاظ کے معنی ہم آہنگ نہیں ہیں۔ مثال کے طور پر اس شعر کے بارے میں بے خود موبانی یوں رقم طراز ہیں: ”یا تو جو زخم رشک کی وجہ سے میرے دل میں پڑے ہیں، ان کو بدنام نہ کیجئے، یا تبسم پنہاں کا پردہ اٹھائیے۔ یعنی یا تو رقیب سے چھپ چھپ کر رہنا اور ہنسنا چھوڑیے، یا یہ کہہ کر مجھے بدنام نہ کیجئے کہ اس کے مزاج میں رشک ہے۔ مختصر یہ کہ جب رقیب سے تمھارا ہنسنا نہیں چھوڑتا تو مجھے رشک کیوں نہ ہو۔“

شعر کی ظاہری سادگی اور ”رسوا“، ”تبسم پنہاں“، ”پردہ“ جیسے الفاظ نے ایسا دھوکا دیا کہ بے خود موبانی جیسے لائق اور ذہین شارح کو بھی شرح کرنے کے بجائے شعر کی تشریح کرنے

اور پھر اس شر سے ایک بالکل غیر متعلق بات نکالنے پر اکتفا کرنا پڑا۔ ورنہ معمولی طالب علم بھی دیکھ سکتا ہے کہ شعر کے کسی لفظ سے یہ معنی نہیں نکلتے کہ معشوق اور رقیب چھپ چھپ کر ملتے اور ہنسی مذاق کرتے ہیں اور معشوق اس بات کا تذکرہ جا بجا کرتا ہے کہ متکلم کے مزاج میں رشک بہت ہے۔ ممکن ہے مندرجہ ذیل شعر میں "بستم باے پنہاں" کی بنا پر دھوکا ہوا ہو کہ شعر زیر بحث میں بھی ایسا ہی معاملہ ہے۔

بغل میں غیر کی آج آپ سوئے ہیں کہیں ورنہ

سبب کیا خواب میں آکر تبستم باے پنہاں کا

خیر، اب شعر پڑھنے سے سرے سے غور کرتے ہیں۔ تبستم پنہاں کا پردہ اٹھانے سے کیا مراد ہے؟ تبستم پنہاں کوئی مستقل محاورہ نہیں ہے، یہ غالب کی اختراع ہے۔ دونوں اشعار کی ردشنی میں ایک ہی معنی نکلتے ہیں: "چپکے چپکے ہنسنا، زیر لب ہنسنا، اس طرح ہنسنا کہ ہنسی کھل کر نہ آئے۔" تبستم پنہاں کے معنی "چھپ کر ہنسنا" اس لئے نہیں ہو سکتے کہ اگر معشوق چھپ کر ہنسنا ہے تو عاشق کو اس کی خبر کہاں سے ہوگی؟ اور اوپر کے شعر سے تو صاف ظاہر ہے کہ معشوق کو عاشق نے خواب میں دیکھا ہے، اور ہنسنا ہوا دیکھا ہے۔ لہذا، تبستم پنہاں ایسی ہنسی نہیں ہے جو چھپ کر ہنسی جائے، بلکہ ایسی ہنسی ہے جو چپکے چپکے، دزدانہ ہنسی جائے۔ اگر ایسا ہے تو "پردہ" سے کیا مراد ہے؟ اس کے رد معنی ہو سکتے ہیں۔ (۱) یہ ہنسی عاشق اور معشوق کے درمیان پردے کی طرح حائل ہے اور غیرت کا احساس دلاتی ہے۔ (۲) اس ہنسی کے پیچھے کوئی اور چیز چھپی ہوئی ہے۔ یہ محسوس ہوتا ہے کہ ہنسی نہیں ہے، بلکہ اس کے پیچھے کوئی بات ہے، کوئی راز ہے۔ اگر پہلے معنی لئے جائیں تو مراد یہ ہوگی کہ چپکے چپکے ہنسنا بند کرو، تاکہ میرے تمہارے درمیان غیرت کا جو احساس ہے وہ جاتا رہے۔ اگر دوسرے معنی مراد لئے جائیں تو مفہوم ہوگا کہ اس دزدانہ ہنسی کے پیچھے جو بات ہے وہ ظاہر کر دو۔

اب مصرع اولیٰ کو دیکھیے "رسوا" کے معنی "بدنام" ہی نہیں، بلکہ اس کے معنی "کھلا ہوا"، "اشکار" بھی ہیں۔ بلکہ اصح معنی یہی ہیں، "رسوا" بمعنی "بدنام"، اسی "کھلا ہوا"، "اشکار" والے معنی سے مستفاد ہے۔ (ملاحظہ ہو "بہارِ عجم" اور اسٹائنگاس بلکہ "بہارِ عجم" میں تو صرف

”کھلا ہوا، آشکارا درج ہے۔ اور کسی معنی کا تیر نہیں۔ لہذا میرے زخم و رشک کو رسوا نہ کیجیے
 کا مطلب ہے کہ میرے دل پر جو رشک کا زخم ہے، اس کو آشکارا نہ کیجیے۔ رسوا ”بمعنی آشکارا“
 کی رعایت بھی ”پنہاں“ سے ہے۔ اسی نے اس کی طرف اشارہ کیا ہے۔ لیکن بات کی توجہ نہیں
 پہنچے ہیں۔

اب ”کیجیے“ کو اٹھائیے۔ اردو کے بہت سے افلاس مری کی طرح ”کیجیے“ بھی ہیں
 اور مستقبل دونوں معنی دیتا ہے۔ لہذا کوئی غمزدہی نہیں کہ ہم یہاں ”کیجیے“ سے ہی مراد
 لیں کہ رسوا کرنے کا عمل جہاں سے سامنے ہو رہا ہے۔ اس کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے اور ان
 بہتر بھی ہے، کہ آپ میرے زخم و رشک کو آشکارا کرنے دے ہیں، ایسا نہ کیجیے یہ بھی غمزدہی
 نہیں کہ زخم و رشک کو آشکارا کرنے کا کام معشوق پر درست کرنے سے یعنی دو گوں سے کہہ کہ
 دیکھو اس شخص کے دل پر رشک کا زخم ہے، یا پھر وہ عاشق کا سہنہ پاک کر کے زخم و رشک سب کو
 دکھلائے۔ یہ بھی ممکن ہے، اور یہی بہتر بھی ہے، کہ معشوق اپنی ترکوں سے عاشق کے جذبہ
 رشک کو اتنا شدید کر دے کہ عاشق خود اس بات پر مجبور ہو جائے کہ اپنے رشک کی رمت
 کو یعنی اپنے زخم و رشک کو دنیا پر ہل کر دے۔ پھر یہ بھی خیال رکھیے کہ زخم و رشک کو رسوا
 کرنا استعارہ ہے۔ اسے نفوی معنی پہنانا اس کی قیمت نہ کرنا ہے۔ ”زخم و رشک کو رسوا نہ کیجیے“
 کے بہترین معنی یہ ہیں کہ آپ مجھے رشک کے پیدا کردہ رنج کو نہ کرنے پر مجبور کرنے والے
 ہیں، ایسا نہ کیجیے۔

اب مصرع اولیٰ کا مفہوم ہوا: آپ مجھے اتنا مجبور نہ کیجیے کہ رشک کا پیدا کردہ رنج
 جو میرے دل میں پوشیدہ ہے، آشکارا ہو جائے۔ آپ کی باتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ آپ
 ایسا کرنے والے ہیں۔ ایسا نہ کیجیے یا آپ رشک کے پیدا کردہ رنج کو، جو میرے دل میں
 پوشیدہ ہے، ظاہر کئے دے رہے ہیں، ایسا نہ کیجیے۔ دوسرے مصرعے میں کہا گیا ہے کہ آپ
 چپکے چپکے ہنسنا چھوڑ دیجیے، یا اس بات کو ظاہر کر دیجئے جس کی بنا پر آپ دزدیدہ ہنسی ہنستے
 ہیں۔ اگر آپ ایسا نہ کریں گے تو میرا زخم و رشک اور گہرا ہو جائے گا اور سب پر آشکارا ہو جائے گا۔
 لہذا دو قسمیوں مرتب ہوتا ہے کہ عاشق کو رشک اس لئے ہے کہ معشوق زیر لب مسکراتا

رہتا ہے، اور عاشق کو گمان ہوتا ہے کہ وہ (مشتوق) رقیب سے ملاقات کی مسرت کو یاد کر کے لطف لے رہا ہے۔ جتنا ہی اس کا یہ تبسم مسلسل ہوتا ہے، عاشق کا رشک اتنا ہی بڑھتا ہے۔ یہاں تک کہ عاشق کو خوف ہونے لگتا ہے کہ اب اسے اس رشک کا اظہار کرتے ہی بنے۔ (خوف اس لئے کہ رشک میں مشتوق کی بے وفائی کا الزام پوشیدہ ہے۔) عاشق کہتا ہے کہ آپ کے تبسم پنہاں کی وجہ سے مجھے رشک سا ہے۔ اس لئے آپ صاف صاف کیوں نہیں کہہ دیتے کہ آپ کو ہنسی کیوں آرہی ہے؟ یا آپ ہنسنا بند کیوں نہیں کر دیتے؟ بصورت دیگر میرے دل میں رنج رشک اس قدر بڑھ جائے گا کہ میں اسے ظاہر کرنے پر مجبور ہو جاؤں گا۔

شعر کا لطف اس بات میں ہے کہ تبسم پنہاں کی وجہ عاشق کو معلوم نہیں ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ اس تبسم کا تعلق رقیب ہی سے ہو، لیکن عاشق اس قدر رشک کا مارا ہوا ہے کہ وہ یقین کر لیتا ہے کہ دال میں کچھ کالا ہے۔ اسی نے زخم، رسوا، پنہاں، پردہ کی رعایتوں کی طرف اشارہ کیا ہے، لیکن وہ اس نکتے کو نظر انداز کر گئے ہیں کہ تبسم پنہاں کی وجہ ظاہر نہ کرنے کے باعث شعر میں زبردست بلاغت پیدا ہو گئی ہے۔

(۹۴)

رہے اس شوخ سے آزر دہ ہم چندے تکلف سے
تکلف برطرف تھا ایک انداز جنوں وہ بھی
نمائندہ تحریر: ۱۸۲۱

اس شعر کی ابتدا و شرح حسب ذیل ہے: ہم کچھ دن تک معشوق سے آزر دگی کا اظہار کرتے رہے۔ لیکن آزر دگی محض بناوٹ پر مبنی تھی۔ صاف صاف پوچھیے تو یہ آزر دگی بھی ہمارے جنوں کا ہی ایک انداز تھی۔ یہ تشبیہ بالکل درست ہے، لیکن شرح سے زیادہ یہ مصرعے کی نشتر ہے، اور شعر کے اصل نکات سے صرف نظر کرتی ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ بناوٹ ارادی ہوتی ہے اور جنوں، اگر وہ اصلی ہو، غیر ارادی ہوتا ہے۔ یعنی تصنع اور بناوٹ پر مبنی کامیاب بات بے ارادہ نہیں ہو سکتی۔ اور جنوں اپنے آپ ہی ہو جاتا ہے، جنوں کا کوئی ارادہ نہیں کرتا۔ لہذا اگر ہماری آزر دگی بناوٹ کی آزر دگی تھی تو ہم نے اسے جان بوجھ کر اختیار کیا تھا اور شعریں کہا بھی یہی کیا ہے۔ اگر ایسا ہے تو جان بوجھ کر اختیار کی ہوئی چیز کو ہم انداز جنوں کیوں کر کہہ سکتے ہیں؟ جنوں تو جان بوجھ کر اختیار کیا نہیں جاتا۔ پھر یہ کیوں کہا کہ بناوٹ پر مبنی ہماری آزر دگی دراصل جنوں کا ہی ایک انداز تھی؟ دوسرا مسئلہ یہ ہے کہ آزر دگی کی وجہ کیا تھی؟ جب تک آزر دگی کی وجہ نہ بیان ہو، مفہوم ادھورار رہتا ہے۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ یوں ہی جھوٹ موٹ کو آزر دہ ہوتے تھے کہ شاید معشوق کے دل پر اثر ہو جائے۔ اس میں مشکل یہ ہے کہ آزر دگی کا حربہ معشوق پر اسی وقت کارگر ہوتا جب معشوق کو ہم سے کچھ لگاؤ ہوتا۔ شعر میں کسی ایسے لگاؤ کا ذکر نہیں ہے۔ لہذا آزر دگی کی وجہ یہ نہیں ہو سکتی کہ اس کے ذریعہ معشوق کے دل پر اثر کرنا مقصود تھا۔

بعض کا کہنا ہے کہ یہ محض جنون تھا جس نے ہم سے آزر دگی اختیار کر لی تھی۔ اب معشوق سے وصال ہو گیا ہے تو اس بات پر افسوس ہو رہا ہے کہ ہم نے وہ دل آزر دگی میں بے کار ضائع کر دی۔ اس میں مسئلہ یہ ہے کہ آزر دگی کی وجہ پھر بھی معلوم نہ ہوئی۔ آزر دگی کا سبب تو معلوم ہو گیا (جنون)۔ لیکن آزر دہ ہونے کی وجہ درست کیوں پڑی۔ یہ بات اب بھی واضح نہ ہوئی۔ دوسرا مسئلہ یہ ہے کہ شعر میں کوئی ایسا قریب ہے نہیں جس کی بنا پر ہم فرض کریں کہ یہ شعر وصال کے بعد یا زمانہ وصال میں کہا گیا ہے۔

اب نئے سرے سے غور کرتے ہیں۔ اردنی طور پر اختیار کی ہوئی آزر دگی کو انداز جنون اس سے کہا گیا ہے کہ یہ ترکیب، کہ ہم کچھ دیر کے لئے جھوٹا موٹ آزر دہ بن جائیں، ہمیں جنون ہی نے سکھائی تھی، ہم پوش و حرا اس میں ہوتے تو اتنی بڑی حرکت، گستاخی، مناقبت اندیشی معشوق سے خود کو دور کرنے کی رحمت و کرب نہ کر سکتے معشوق سے خفا ہونے میں سو طرح کے خطرے ہیں۔ کوئی بھی دانت و پوش منہ شخص ایسے خطرے نہیں اٹھائے گا۔ یہ جنون کا ہی کرشمہ تھا کہ ہم نے بیٹھے بیٹھے فیصلہ کر لیا کہ کچھ دن کے لئے بنا دٹی آزر دگی اختیار کر لیں۔ رہا یہ سوال، ایسی حماقت کی سی کیوں؟ جنون نے یہ ترکیب سکھائی کیوں؟ تو اس کا جواب یہ نہیں کہ معشوق کو مائل کرنا منظور تھا، یا یہ محض پاگل پن تھا۔ ان جوابوں کی کم زوری میں ادھر واضح کر چکے ہوں۔ اس سوال کا جواب دراصل لفظ ”شوخی“ میں مضمر ہے معشوق ہم کو حقیقہ اور کم حقیقت جان کر ہمارا مذاق اڑاتا تھا، ہم سے اس طرح کا برتاؤ کرتا تھا کہ صاف لٹا رہا ہو جاتا تھا کہ وہ ہم کو ذلیل کرنا بھی پسند نہیں کرتا۔ بلکہ طنز و مزاح کا ہدف سمجھتا ہے۔ اس کی یہ شوخی ہم پر شاق گذرتی تھی۔ ہمارے جنون نے ہم کو سکھایا کہ میں تم خود کو اس طرح خوار و ذار کرتے ہو۔ معشوق سے آزر دہ ہو جاؤ، اس کے یہاں آنا جانا چھوڑ دو۔ چنانچہ ہم نے ایسا ہی کیا۔ لیکن چند ہی دنوں میں معلوم ہو گیا کہ معشوق کے یہاں آنا جانا ترک کرنے میں زیادہ برائی ہے، اس سے بہتر یہی ہے کہ پھر اس کی بارگاہ میں حاضری دینا شروع کر دو۔ لہذا ہم نے ایسا ہی کیا۔

شعر زیر بحث اس وقوعے کے بعد کا ہے۔ ہماری دوبارہ آمد و رفت کے بعد کسی نے ہم

سے پوچھ کہ جناب آپ تو گھر بیٹھ رہے تھے، دو بارہ کیوں آگئے؟ جواب میں کہا گیا: رہے اس شوخ سے آزر دے۔۔۔

”کلف کو (جو منصوبہ بند چیز ہوتی ہے) جنوں (جو بے منصوبہ اور اضطرابی ہوتا ہے) ثابت کرنا غالب جیسے شاعر کے لئے بھی کارنامہ ہے، ہر اشتہار کی تو بات ہی کیا ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ شمرنی کلید ”شوخی جیسے عام نقطہ میں رکھ دی۔ اور یہ سب چوبیس سال کی عمر میں غالب نے ٹھیک ہی کہا ہے کہ اگر شاعری کوئی دین ہوتی تو میرا دیوان اس دین کا آئین ہوتا۔“

(۹۵)

خیال مرگ کب تسکین دل آرزو کو بخشنے
 مرے دام تمنا میں ہے اک صید زبوں وہ بھی
 زمانہ تحریر: ۱۸۲۱

حسرت موبانی نے عمدہ نکتہ نکالا ہے کہ دام تمنا میں بہت سی آرزوئیں ہیں۔ بعض ایسی ہیں جو تمنا سے مرگ سے بھی بڑھ کر ہیں۔ پس ظاہر ہے کہ خیال مرگ سے دل آرزو کو کیا تسکین ہو سکتی ہے؟ بے خود موبانی نے اس پر ترقی کر کے کہا ہے کہ کچھ ہوئے دل کا علاج ہے موت۔ صرف آرزو سے موت اسے تسکین نہیں دے سکتی۔ باقر نے ”صید زبوں“ کی معنویت کی طرف اشارہ کیا ہے اور مسرت سے استفادہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ آرزو سے مرگ کو دام تمنا میں پھانس کر کیا خوشی ہو؟ آرزو سے مرگ تو ایک صید زبوں ہے۔ قاعدہ ہے کہ دل موٹے شکار کو پھانس کر خوش ہوتا ہے۔

لیکن شعر میں چند نکات اب بھی باقی ہیں۔ ”صید“ کے معنی صرف ”شکار“ ہی نہیں، بلکہ وہ جانور بھی ہے جس کا شکار کیا جاتا ہے۔ یعنی دام میں آنا شرط نہیں، کوئی بھی وہ جانور جس کا شکار کیا جائے، اس کو ”صید“ کہہ سکتے ہیں۔ اور جب جانور زیر دام آجائے تب بھی اس کو ”صید“ کہہ سکتے ہیں۔ ”زبوں“ کے معنی ہیں ”لاغر“، ”مری“۔ لہذا ”صید زبوں“ کے معنی ہوئے ”لاغر اور مری جانور“۔ اب ردیف پر غور کیجیے۔ ”وہ بھی“ کا مدعا یہ ہے کہ دام تمنا ایسے جانوروں سے بھرا ہوا ہے جو لاغر اور مری ہیں، اور خیال مرگ بھی انہیں میں سے ایک لاغر جانور ہے۔ ظاہر ہے کہ ان جانوروں کی لاغری یا تو اس وجہ سے ہے کہ وہ بہت دیر سے گرفتار ہیں (آرزوئیں بہت دن سے دل میں پڑی ہوئی ہیں) یا وہ شروع سے ہی مری تھے

(آرزوؤں میں اتنی قوت نہ تھی کہ نکل جائیں، یعنی پوری ہو جائیں۔)

اب صورت یہ بنی کہ میرے دل میں ہزاروں آرزوئیں ایک عرصے سے گھٹ رہی ہیں، یہاں تک کہ وہ بالکل نحیف و نزار ہو گئی ہیں۔ یادہ آرزوئیں اتنی قوت مند نہ تھیں کہ مقصد برآری کر سکتیں۔ موت کی امید بھی ان میں سے ایک ہے۔ ایسی نحیف آرزو سے دل کو کیا تسکین ہو۔ میرے دل نے تمنا کا جال پھیلایا، بہت سی آرزوئیں اس میں گرفتار آئیں، لیکن وہ صید زبوں کی طرح ہیں۔ جس طرح لاغر جانور دام سے نہیں نکل سکتا، اسی طرح یہ آرزوئیں بھی اس قدر نحیف و نزار ہو چکی ہیں کہ جال سے نکل نہیں سکتیں۔ خیال مرگ جیسی ہزاروں آرزوئیں دام تمنا میں ہیں، اس لئے موت کی امید یا آرزو سے کیا تسکین ہو؟ یعنی اس بات سے کیا تسکین ہو کہ موت آئے گی؟ میری تو کوئی آرزو نہیں نکل رہی ہے، کیا امید ہے کہ موت کی آرزو پوری ہوگی، خاص کر جب وہ صید زبوں کی طرح ہے، یعنی اتنا لاغر جانور کہ جال سے نکل نہ سکے؟

آرزوؤں کو جانور فرض کرنے میں ایسی لطف یہ بھی ہے کہ جانور کی قربانی بھی ہو سکتی ہے۔ اگر مقصد برآری کی کوئی امید ہو تو ہم سارے جانور قربان کر دیں۔ یعنی اگر ترک تمنا سے کچھ ہو سکتا ہو تو وہ بھی کر دیجھیں۔ ثوب شعر کہا ہے۔ ایسے ہی شعروں کی بنا پر غالب کا پتہ میرے بھاری مضمونم ہوتا۔۔۔

(۹۶)

ہے بزمِ تباں میں سخنِ آزرده لبوں سے
تنگ آئے ہیں ہم ایسے خوشامد طلبوں سے
زمانہ تحریر: ۱۸۲۱

عام طور پر کہا گیا ہے کہ ”خوشامد طلب“ سے معشوق مراد ہیں، اور وہ خوشامد طلب اس لئے ہیں کہ ان کے سامنے رعبِ حسن کے باعث لوگوں کو یار لے گویائی نہیں۔ اس میں مشکل یہ ہے کہ رعبِ حسن اور خوشامد طلبی میں کوئی تعلق نہیں۔ اگر ہم کسی کے رعب کے باعث اس کے سامنے بولنے کی ہمت نہ کر سکیں تو اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ وہ شخص خوشامد طلب ہے۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ اگر مشکلم خوشامد پسند معشوق سے واقعی تنگ آگیا ہے تو اس کی بزم میں جاتا ہی کیوں ہے؟

ان دونوں مشکلوں کو یوں رفع کر سکتے ہیں کہ خوشامد طلبی معشوق کی صفت نہیں، بلکہ سخن کی صفت ہے۔ ایسی صورت میں لفظ ”آزرده“ بھی زیادہ کارآمد ہو جاتا ہے۔ ورنہ متداول شرح کی روشنی میں ”آزرده“ محض تصنع معلوم ہوتا ہے، کیونکہ یہ تو کوئی بات نہ ہوئی کہ معشوق کے رعب کی بنا پر آواز نہ نکلے، اور ہم کہیں کہ سخن کو لبوں سے آزرده گی یا ناراضگی ہے۔ لہذا بہتر صورت یہ ہے کہ بزمِ تباں میں پہنچ کر حرف و سخن کا دماغ آسمان پر پہنچ جاتا ہے۔ معشوق تو یوں ہی آزرده رہتے ہیں، یعنی زیادہ توجہ نہیں دیتے، اب سخن بھی آزرده ہو جاتا ہے، کہ ہم چاہتے ہیں کہ کچھ بولیں، لیکن منہ سے بولی نہیں نکلتی، گم سم بیٹھے رہتے ہیں۔

اس پر دو سوال قائم ہو سکتے ہیں۔ اول تو یہ کہ بزمِ تباں میں پہنچ کر سخن کا دماغ آسمان

پر کیوں چلا جاتا ہے ؟ اور ”خوشامد طلبیوں“ توین کا صیغہ ہے، اس کو ”سخن“ کی صفت کیسے
 ٹھہرایے، جو واحد ہے۔ پہلے سوال کا جواب یہ ہے کہ عاشق سے ہر چیز برگشتہ رہتی ہے۔ خدا خدا
 کر کے معشوق کی محفل میں یار پایا بھی تو حرف و سخن برگشتہ ہو جاتے ہیں۔ یعنی ہم کو یا اے نطق
 نہیں رہتا۔ الفاظ کو یا خوشامد طلب کرتے ہیں تاکہ لب تک آنے کی زحمت کریں۔ دوسرے سوال
 کا جواب یہ ہے کہ میں درد یہی ہے کہ بات میں زور پیدا کر منہ کے لیے واحد کی جگہ جمع کا صیغہ
 استعمال کیا جائے۔ ”میں تم لوگوں سے تنگ آ گیا ہوں“ یعنی ”میں تم سے تنگ آ گیا ہوں“ روز
 کا محاورہ ہے۔ شعر کا لطف اس بات میں ہے کہ سخن جو لبوں تک نہیں آتا اسے خوشامد طلب
 کہا گیا ہے۔ ظاہر ہے خوشامد تو لفظوں کے ہی ذریعہ ہوتی ہے۔ اگر لفظ استعمال ہوں گے تو
 سخن خود بخود ہو جائے گا۔ لہذا خوشامد بھی ممکن نہیں۔ یعنی بزمِ تباہ میں لب کشائی محال ہے۔

(۹۷)

زند ان درے کدہ گستاخ ہیں ز اہد
 ز نہار نہ ہونا طرف ان بے ادبوں سے
 زمانہ تحریر : ۱۸۲۱

اس شعر میں ایک معنوی نکتہ بیان کرنا ہے، اور ایک لسانی نکتے پر طباطبائی سے ”طرف ہونا“ ہے۔ طباطبائی لکھتے ہیں: ”کسی سے طرف ہونا اب متروک ہے، میرے زمانے کا محاورہ ہے“ یہاں طباطبائی نے لکھنویت کے زعم میں وہی دھاندلی کی ہے جس کے وہ اکثر ان مقامات پر مرکب ہوتے ہیں جہاں کوئی لسانی نکتہ زیر بحث ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ ”کسی سے طرف ہونا“ یا ”کسی کی طرف ہونا“ بمعنی ”متقابل ہونا“، ”مخالف ہونا“ اردو کا محاورہ نہیں ہے۔ یہ سیدھا سادا ”طرف شدن“ کا ترجمہ ہے۔ ”آصفیہ“ اور پلیٹس دونوں میں ”طرف ہونا“ بمعنی ”متقابل ہونا“ درج ہی نہیں ہے۔ اس سے معلوم ہوا کہ ”طرف شدن“ کا یہ ترجمہ ان درجنوں فارسی محاوروں کی طرح ہے جن کا لفظی ترجمہ اردو کے شعرا نے دلی سے لے کر غالب تک استعمال کیا ہے۔ ان میں سے بعض ترجمے مقبول ہوئے، بعض نہ ہوئے۔ مثلاً ”از عہدہ برآمدن“ کا جو ترجمہ غالب نے استعمال کیا ہے

عہدے سے مدح ناز کے باہر نہ آسکا
 گر ایک ادا ہو تو اسے اپنی قصا کہوں

مقبول نہ ہوا۔ (یہ غزل ۱۸۱۲ کی ہے، جب غالب ۱۵ برس کے تھے۔) اس کے برخلاف ”عہدہ برآ ہونا“ (جس میں فارسیت زیادہ ہے) مقبول ہو گیا۔ اردو کے بہت سے محاورے اور بہت سے افعال کے معنی فارسی سے براہ راست مستعار ہیں۔ مثلاً ”مارنا“ بمعنی ”کرنا“ (شیخی مارنا، وغیرہ) براہ راست ”زدن“ بمعنی ”کردن“ کا ترجمہ ہے۔ ”طرف ہونا“ اگرچہ میر و سودا نے

بھی استعمال کیا ہے، لیکن اسے قبولیت نہ ملی۔ یہ محاورہ نہیں، محض فارسی کا ترجمہ ہے جو اردو میں رائج نہ ہوا۔ اسے ”متروک“ نہیں قرار دے سکتے۔ جو مترج ہی نہ ہوا ہودہ متروک کس طرح ٹھہرے گا؟

”طرف شدن“ بمعنی ”مقابل شدن“، ”مخالف شدن“، کے لئے فارسی کے کسی بھی لغت، مثلاً اسٹائنگاس سے رجوع کیا جاسکتا ہے بے خود موبانی نے معنی صحیح لکھے ہیں، باقر نے غلط۔

اب معنوی نکتہ سنئے: تنبیہ بالخصوص ان رندوں کے بارے میں ہے جو مے خانے کے دروازے پر پڑے رہتے ہیں۔ وہ زیادہ بے ادب اور گستاخ قرار دیئے گئے ہیں، بہ نسبت ان لوگوں کے، جو چھپ چھپا کر اندر جا کر پی آتے ہیں۔ دروازے پر پڑے رہنے والے تو وہ ہیں جن کو اندر بار پائی نہیں، جو میر کے الفاظ میں ”مایہ باخشاں“ ہیں۔ انہیں کچھ کھونا پانا نہیں ہے۔ زاہد صاحب تم اگر ان کے منہ لگو گے تو منہ کی کھاؤ گے۔ اگر تلقین ہی کرنا ہے تو اندر چلے جاؤ، لوگ شرمناک صورت میں کچھ سن لیں گے۔ اس سے یہ نکتہ بھی نکلتا ہے کہ اگرچہ ابظاہر زاہد سے ہمدردی ہے، لیکن اصل منشا یہ ہے کہ مولانا کو اندر کی سیر کرا دی جائے۔

(۹۸)

بیداد و قادیچہ کہ جاتی رہی آخر
ہر چند مری جان کو بھٹا ربط لبوں سے
زمانہ تحریر : ۱۸۲۱

بڑا لطیف مضمون ہے۔ وفا کرنے والا جان سے جاتا ہے۔ شراح نے کہا ہے کہ یہ وفا کا ظلم ہے کہ وہ چاہنے والے کو معشوق سے جدا کر کے ہی رہتی ہے۔ لیکن وفا کے نتیجے میں جان جانا یہ ثابت نہیں کرتا کہ وفا ظالم ہے۔ نکتہ دراصل یہ ہے کہ وفا اس معنی میں ظالم ہے کہ وہ جان کا تعلق معشوق کے سوا کسی اور کے ساتھ برداشت ہی نہیں کر سکتی۔ وفا کا تقاضا ہے کہ جان کو تعلق ہو تو صرف معشوق سے ہو۔ معشوق سے اس تعلق کی بنا پر ہم قریب مرگ ہو گئے، جان لبوں پر آکر ٹپک گئی۔ وفا کو یہ بھی گوارا نہ ہوا کہ جان کو لبوں سے اس طرح کا بھی تعلق رہے۔ اس لئے آخر جان کو مجبور ہونا پڑا کہ لبوں سے بھی اپنا تعلق توڑے۔ غضب کا شعر کہا ہے۔ جاں بلب بلب بلب نے کو جان اور لب کے تعلق سے تعبیر کرنا غیر معمولی سون ہے۔

(۹۹)

کیا تنگ ہم ستم زدگان کا جہان ہے
جس میں کہ ایک بریضہ مور آسمان ہے
زمانہ تحریر: بعد ۱۸۲۱ قبل ۱۸۲۶

اس شعر پر شارحین نے عمدہ نکات نکالے ہیں، خصوصاً نہ مسعود نے خوب لکھا ہے۔ لیکن ایک
نکتہ پھر بھی ذہن میں آتا ہے۔ یہ شعر طنزیہ بھی ہو سکتا ہے، یعنی پہلا مصرع بیانہ نہیں، بلکہ طنزیہ استغناء
ہے۔ اور دوسرا مصرع اسی طنزیہ رنگ میں اس کا جواب ہے۔ ستم زدوں پر دنیا تنگ ہو جاتی ہے
اتنی تنگ کہ اس کا آسمان چیونٹیاں کے انڈے کے برابر معلوم ہوتا ہے، یا چیونٹیاں کا انڈا بھی آسمان کی
طرح ستم گر اور ذیت رساں ہو جاتا ہے۔ اس مفہوم کو ادا کرنے کے لئے پہلے مصرعے میں طنزیہ
سوال پوچھا: کیا ہم ستم زدگان کا جہان تنگ ہے؟ دوسرا مصرع سوالیہ جواب ہے: وہ جہان
جس میں ایک بریضہ مور آسمان ہے؟ یعنی کیا تم اس دنیا کو، جس کا آسمان ایک بریضہ مور ہے،
”تنگ“ کہہ رہے ہو؟ اس طرح معنی میں یہ ترقی پیدا ہوئی کہ ستم زدوں کی دنیا کو ”تنگ“ کہنا
یعنی اس کے لئے ”تنگ“ کی صفت استعمال کرنا، بڑی بات کو چھوٹی کر کے کہنا ہے۔ وہ دنیا جس
کا آسمان بریضہ مور ہو، اس کے لئے ”تنگ“ کا لفظ بہت کم ہے۔ اس کی تنگی ظاہر کرنے کے لئے کوئی
اور لفظ ہونا چاہیے۔

(۱۰۰)

بیٹھا ہے جو کہ سایہ دیوارِ یار میں
فرماں رواے کشورِ ہندوستان ہے
زمانہ تحریر: ۱۸۲۱ء

اس معاملے پر بہت بحث ہو چکی ہے کہ عطف یا اضافت کی حالت میں نون کا اعلان درست ہے کہ نہیں؟ بعض لوگ، جو خود کو ”کلاسیکی“ اصولوں کا پابند سمجھتے ہیں، ان کا خیال ہے کہ ایسی حالت میں نون غنہ ہی ہونا چاہیے، نون کو ظاہر کرنا ٹھیک نہیں۔ اس لئے ان کے خیال میں غالب نے ”ہندوستان“ کے نون کو ظاہر کر کے غلطی کی ہے۔ اس اعتراض کے کئی جواب ممکن ہیں مثلاً یہ کہ ”ہندوستان“ علم (proper noun) ہے، اور علم کو ویسے ہی باندھنا چاہیے جیسا کہ وہ بول چال میں مروج ہے۔ یہ جواب بالکل صحیح ہے۔ لیکن بنیادی جواب یہ ہے کہ ”کلاسیکی“ زمانے میں ایسا کوئی قاعدہ تھا ہی نہیں کہ حالت عطف و اضافت میں نون کو لازماً غنہ کیا جائے۔ اگر قدیم اردو (یعنی دکنی) شعرا کو نظر انداز بھی کر دیا جائے تو ولی سے لے کر میر انیس تک ہر دور میں کلاسیکی شعرا نے ضرورت پڑنے پر حالت عطف و اضافت میں بھی نون کا اعلان کیا ہے۔ اعلان نون مع عطف و اضافت کے خلاف فتویٰ انیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں بعض لکھنوی استادوں نے دیا۔ اس سے زیادہ اس کی کچھ اصل نہیں۔ اس فتوے کا ماننا ہم ہی لوگوں پر واجب نہیں، غالب کی تو بات دور رہی۔ غالب ان لوگوں کے زمانے سے بہت پہلے تھے۔ ان پر اس فتوے کا اطلاق ہرگز نہیں ہوتا۔

اب شعر کے معنی پر توجہ کیجیے۔ شعر میں تین حسب ذیل معنی ہیں۔ پہلے معنی متداول شریع میں ہیں، باقی کی طرف اکثر لوگوں کی نظر نہیں گئی ہے۔

(۱) جس شخص کو معشوق کی دیوار کے سائے تلے بیٹھا مل جائے وہ اس قدر خوش نصیب یا اقبال مند ہے گویا وہ ہندوستان کا بادشاہ ہے۔

(۲) عاشق ہو کر شاہ و گداسب برابر ہو جاتے ہیں۔ جو شخص اس وقت دیوارِ یار کے سائے میں بیٹھا ہوا ہے وہ دراصل ہندوستان کا بادشاہ ہے۔ عشق نے اس کو یہ عاجزی اور فروتنی سکھائی ہے۔

(۳) جو شخص کبھی بھی دیوارِ یار کے سائے تلے بیٹھا، اس کا وہی رتبہ ہے جو شاہ ہندوستان کا ہے۔

دوسرے اور تیسرے مفہوم کی گنجائش کافِ بیان یہ (کہ) سے نکلتی ہے۔ اگر تخصیص ہوتی کہ جس شخص کو سایہ دیوارِ حبیب مل جائے وہ گویا ہندوستان کا بادشاہ ہے، تو کافِ بیان یہ کی جگہ ”بھی“ کا استعمال زیادہ مناسب تھا۔ کہ ”نے باقی دو مفہام کا بھی جواز پیدا کر دیا۔ اسی لئے لکھنے پر تھا کہ شعر میں جھوٹے سے جھوٹا لفظ بھی استعمال ہو جائے تو اس کی وقعت کچھ اور ہی ہو جاتی ہے۔

درگاہ پر شاہِ نادر دہلوی کے شاگردِ حلیم دہلوی نے عمدہ بات کہی ہے کہ ”سایہ دیوار“ اور ”ہندوستان“ میں مناسبت ہے، کیونکہ دونوں سیادہ ہوتے ہیں۔ ”ہندو“ بمعنی ”سیاہ“ دیکھیے مناسبت ڈھونڈنے والے کہاں کہاں مناسبت دیکھ لیتے ہیں۔ سچ ہے، بقول سرت موہانی مناسبت الفاظ بڑے کمال کی چیز ہے۔

(۱۰۱)

ہے وہ غرور حسن سے بیگانہ وفا
 ہرچند اس کے پاس دل حق شناس ہے
 زمانہ تحریر : ۱۸۳۱

تمام شارحین نے ”بیگانہ وفا“ کے معنی ”بے وفا“ لئے ہیں، اور شرح اس طرح کی ہے کہ جس کا دل حق شناس ہوتا ہے، وہ با وفا ہوتا ہے۔ معشوق کے پاس دل حق شناس تو ہے، لیکن وہ بے وفا اس لئے ہے کہ اسے اپنے حسن پر غرور ہے۔ ایک مفہوم یہ بھی بیان کیا گیا ہے کہ ”دل حق شناس“ خود عاشق کا دل ہے۔ اگر یہ صحیح بھی ہو تو اس سے شرح کی منطق میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ دونوں شروح میں بنیادی خرابی یہ ہے کہ ”بیگانہ وفا“ کے معنی ”بے وفا“ نہیں، بلکہ ”وفا نام شناس“ ہیں۔ یعنی معشوق وفا کو پہچانتا ہی نہیں، وفا سے اس کو کوئی ربط و تعلق نہیں، وہ ان معاملات سے بالکل بیگانہ ہے۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ حق شناس دل رکھنے اور با وفا ہونے میں کوئی براہ راست ربط نہیں۔ بس ایک عمومی ربط ہے کہ جو حق شناس دل والا ہوگا، وہ با وفا ہوگا۔ بالکل اسی طرح جیسے حق شناس دل والا فیاض یا بہادر بھی ہوگا۔ مصرعے میں ”ہرچند“ کا لفظ استدلالی ہے۔ یعنی اس میں دل حق شناس رکھنے والے کی کوئی عام صفت نہیں بیان ہو رہی ہے، بلکہ بطور خاص کہا جا رہا ہے کہ اس کے پاس دل حق شناس ہے۔ یعنی اس لفظ کے ذریعے حق شناس دل والے کا دل سے کوئی خاص رشتہ ظاہر کرنا مقصود ہے۔

”بیگانہ وفا“ میں دو ٹکڑے ہیں: ”بیگانہ“ (بمعنی اجنبی، بے تعلق، ناشناس، نہ پہچانتے والا) اور ”وفا“ یعنی وفا کو پہچاننے کے سبب معشوق اس سے نا آشنا ہے۔ اسی

اعتبار سے دوسرے مصرعے میں ”حق شناس“ کہا۔ یعنی حق کو پہچاننے والا، سچی کو جاننے والا، لہذا معلوم ہوا کہ وفا اور حق ایک ہی شے کے دو نام ہیں۔ وفا ہی حق ہے۔ وفا ہی سب سے بڑی سچائی ہے۔ لیکن اگر معشوق کا دل حق شناس ہے، یعنی وفا کو پہچاننے والا ہے، تو بھروسہ وفا سے نا آشنا کیوں ہے؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ معشوق کو اپنے حسن پر غرور ہے۔ یہ وجہ انتہائی لطیف ہے، کیونکہ غرور انسان کی چشم بینا کو بند کر دیتا ہے۔ (معاذ رہے، غرور سے اندھا ہونا) اس وجہ میں معشوق کا دفاع بھی پوشیدہ ہے، کیوں کہ اس کا حسن ہی ایسا بے مثال ہے کہ اس پر اس کا غرور برحق اور سچا ہے۔ عاشق تو وفا کرتا ہے، لیکن معشوق کی آنکھوں پر غرور حسن کا پردہ ہے، اس لیے حق شناس (یعنی وفا شناس) دل رکھنے کے باوجود وہ عاشق کی وفا کو پہچانتا نہیں، غضب کی مضمون آفرینی ہے۔

(۱۰۲)

کس پردے میں ہے آئینہ پرداز اے خدا
رحمت کہ عذر خواہ لب بے سوال ہے

زمانہ تحریر : ۱۸۲۱

کئی ہفتوں کے غور و فکر کے بعد میں مجبوراً اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ یہ شعر تعبیر و تشریح کا مشتمل نہیں ہو سکتا۔ میں یہ تو نہ کہوں گا کہ شعر مہمل ہے، لیکن یہ کہنے پر ضرور مجبور ہوں کہ غالب نے اس شعر نے ظاہری طور پر تو بہت خوبصورت بنایا، لیکن جوابات وہ کہنا چاہتے ہوں گے وہ ادا نہ ہو سکی۔ (میں یہ نہیں کہہ رہا ہوں کہ جوابات وہ کہنا چاہتے تھے وہ ادا نہ ہو سکی۔ کیونکہ مجھے یہ معلوم نہیں ہو سکا کہ وہ کہنا کیا چاہتے تھے۔)
شعر کی شرتین طرح ہو سکتی ہے :

(۱) اے خدا (وہ) رحمت (جو) کہ لب بے سوال کی عذر خواہ ہے، کس پردے میں آئینہ

پرداز ہے ؟

(۲) اے خدا (تیری) رحمت کس پردے میں آئینہ پرداز ہے۔ (دیکھا لب بے سوال بھی

اس وقت عذر خواہ ہے۔

(۳) اے خدا (تو) کس پردے میں آئینہ پرداز ہے ؟ رحمت (کر) کہ لب بے سوال

عذر خواہ ہے۔

”عذر خواہ“ کے معنی تو معلوم ہیں۔ (۱) عذر قبول کرنے والا (۲) عذر کرنے والا یعنی یہ

ایسا لفظ ہے جس کے دو معنی ہیں، اور دونوں ایک دوسرے کے مخالف۔ شعر زیر بحث کے لئے

دونوں ہی معنی مناسب ہیں۔ ”عذر خواہ“ اور ”لب بے سوال“ کے مابین اضافت فرض کی جائے

تو معنی ہوں گے ”عذر قبول کرنے والا“ اور اگر اضافت نہ فرض کی جائے تو معنی ہوں گے ”عذر کرنے والا“ اضافت نہ ہونے کی صورت میں بھی ”عذر قبول کرنے والا“ کو درست فرض کر سکتے ہیں لیکن اس صورت میں ”لب بے سوال“ کے یارے میں تصور کرنا ہو گا کہ ”رحمت“ (یعنی خدا) کی طرف سے جو تاخیر ہو رہی ہے، تسکیم اس تاخیر کا عذر قبول کرنے کے لئے تیار ہے۔ غالب کے مزاج میں جو وطن نہ تھا اور خدا سے چھڑ کر نے کی جو عادت تھی، اس کو دیکھتے ہوئے یہ تعبیر بھی بعید از قیاس نہیں۔

اصل مصیبت لفظ ”آئینہ پرداز“ نے پیدا کی ہے۔ رحمت یا خود خدا کا آئینہ پردازی سے کیا تعلق ہے، یہ بات شعر سے کسی طرح نہیں کھلتی۔ اکثر شارحین ”آئینہ پرداز“ کے معنی لکھنا بھول گئے ہیں۔ یا پھر انھوں نے غلط معنی لکھے ہیں۔ مثلاً بے خود موبانی جیسے عام شارح نے بھی اس کے معنی لکھے ہیں ”سنگار کر رہی ہے“، جو بالکل غلط ہے۔ طباطبائی اور غلام رسول ہرنے معنی صحیح لکھے ہیں لیکن رحمت ہو یا خدا، وہ کس آئینے کو جلا کرتے ہیں اور کیوں؟ اس باب میں وہ بالکل خاموش ہیں۔

یہ بات تو ہے کہ اگر بے خود موبانی کے معنی کو صحیح مانا جائے تو شعر کا مطلب بیان کرنا آسان ہو جاتا ہے۔ رحمت الہی کو ظاہر ہونے میں اس لئے تاخیر ہو رہی ہے کہ وہ کسی معشوق طراز کی طرح بناؤ سنگار میں مصروف ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ ”آئینہ پرداز“ کے معنی ”سنگار کرنے والا“ کسی لغت سے ثابت نہیں ہوتے۔

طباطبائی نے جو شرح اس شعر کی لکھی ہے اس کی رو سے شعر کی جو تشریف کی وہ میں نے اوپر نمبر تین پر درج کی ہے۔ لیکن ”رحمت“ کو اس جگہ نہ اسیہ فرض کرنا اور دو محاورے کے بالکل خلاف ہے۔ اسی طرح، پہلے مصرعے میں بھی ”اے خدا“ کے بعد ”تو“ کا حذف فرض کرنا بھی دور کی کوڑی لالچ ہے۔ اگر شعر کا منشا یہی ہوتا تو اسے ظاہر کرنے کے لئے اس قدر خلاف محاورہ اسلوب اختیار کرنا چندال ضروری نہ تھا۔ لہذا طباطبائی کی تشریح قرین قیاس نہیں۔

پھر شعر کا مطلب ہے کیا؟ میں یہی کہہ سکتا ہوں کہ ”آئینہ“ کو دل کا استعارہ فرض کیا جائے اور یہ تصور کیا جائے کہ آئینہ پردازی (آئینے پر جلا ہونا) سے دل پر انوار الہی کی تجلی

مراد لی جائے۔ یہ دونوں باتیں بالکل بدیہی ہیں۔ کوئی تاویل ضروری نہیں۔ اب مفہوم یہ بنا کہ منکلم گناہوں میں مبتلا تھا، یا خدا کی طرف سے غافل تھا۔ اس نے خدا سے کبھی کچھ مانگا ہی نہیں۔ اس کے لب بے سوال تھے۔ نہ مانگنا تکبر کی بنا پر بھی ہو سکتا ہے اور اس اعتماد کی بنا پر بھی کہ میں منہ سے کہوں یا نہ کہوں، دل تو خدا کا آئینہ ہے، اس پر انوار الہی کی تجلی سے جلا ہو ہی جائے گی، یا ہونی ہی رہے گی۔ ایک عرصہ گزر گیا۔ اچانک یہ محسوس ہوا کہ میں تو اب تنگ غفلت کی نیند میں تھا۔ میں نے اس قدر کچھ مانگا بھی نہیں، اور اب جو دیکھتا ہوں تو دل کو بالکل سیاہ اور بے نور پاتا ہوں۔ پھر منکلم خدا سے رست کی التجا کرتا ہے۔ التجا قبول ہوتی نہیں، وہ پھر التجا کرتا ہے اور کہتا ہے کہ اسے خدا تیری تجلی کس پردے میں میرے دل پر انوار کی بارش کر رہی ہے؟ میں بار بار تجھے پکارتا ہوں لیکن اپنے دل کو بے نور ہی پاتا ہوں۔ دیکھا اب تو میرا لب بے سوال بھی (جس نے اب تک تجھ سے کچھ نہ مانگا تھا) پرانی غفلتوں اور کوتاہیوں کا انداز کر رہا ہے۔ اب تو اپنے انوار میرے دل پر جلوہ گر ہونے دے۔

یہ شرح تمام "الفاظ کا احاطہ کرتی ہے، لیکن سچی بات یہ ہے کہ "لب بے سوال" کے یہ معنی کہ منکلم زمانہ گزشتہ میں بے سوال تھا، ذرا بعید از قیاس ہیں۔ اور یہ بھی حقیقت ہے کہ میں نے اس شعر کی جتنی شرحیں دی بھی ہیں وہ مجھے اپنی شرح سے بھی کم مطمئن کرتی ہیں۔ لہذا میں اپنے ہی معنی کو مرجع گردانتا ہوں۔

(۱۰۳)

پیکر عشاق ساز طالع ناساز ہے
نالہ گویا گردش سیارہ کی آواز ہے
زمانہ تحریر: ۱۸۱۶

اس شعر میں غلط فہمی کا سنگ بنیاد طباطبائی نے یہ کہہ کر رکھا کہ ”ساز“ بمعنی ”باجا“ ہے۔ طباطبائی کا یہ کہنا تو درست ہے کہ ”ساز“ اور ”عشاق“ میں صنلے کا ربط ہے، کیوں کہ اہل فارس کی موسیقی میں ایک راگ ”مقام عشاق“ کہلاتا ہے۔ لیکن ”ساز“ بمعنی ”باجا“ فرض کرنے سے شعر میں کئی قباحتیں پیدا ہو جاتی ہیں۔ طباطبائی نے ان کی طرف دھیان نہیں دیا ہے۔ حسرت موہانی نے لفظ ”ساز“ کی تشریح نہیں کی، اگرچہ شعر کے معنی تقریباً وہی بیان کئے ہیں جو طباطبائی نے لکھے ہیں کہ عشاق کا جسم مثل ایک ساز کے ہے جو طالع ناساز کے ہاتھوں میں مثل ساز آغزوں ہمہ تن فریاد ہے۔ اول تو شعر میں کہیں اس بات کا ذکر نہیں پیکر عشاق ہمہ تن نالہ و فریاد ہے، دوسری بات یہ کہ اس تشریح کی رو سے مصرع ثانی بالکل غیر متعلق ہوا جاتا ہے۔

”گردش“ کے لفظ سے بد نصیبی یا گردش تقدیر کا اشارہ لینا اور لفظ ”ناساز“ سے اس گمان کو مستحکم کرنا سامعین کی بات ہے، لیکن شرط یہ ہے کہ شعر کے معنی کے لئے یہ مناسب بھی ہو۔ پہلے مصرعے کے معنی بتائے گئے کہ عشاق کا جسم طالع ناساز کے باجے کی طرح ہے اور دوسرے مصرعے میں کہا گیا کہ عشاق کا نالہ گردش سیارہ کی آواز ہے۔ اگر عشاق کا نالہ گردش سیارہ کی آواز کا حکم رکھتا ہے تو پہلے مصرعے میں یہ کہنے کی کیا تک ہے کہ پیکر عشاق، طالع ناساز کے ہاتھوں میں ایک ساز کی طرح ہے؟ پہلا مصرع جسم عاشق کو باجے سے مشابہ کرتا ہے اور دوسرے مصرعے میں ”گویا“ کے لفظ سے معلوم ہوتا ہے کہ اب جو بات کہی جائے گی وہ مصرعہ ادلی

کے بیان پر دلیل یا تمثیل ہوگی۔ لیکن بات بالکل غیر متعلق کہی گئی ہے، کہ نالہ گویا گردش سیارہ کی آواز ہے۔ کون سا سیارہ؟ غالباً وہ طالع ناساز جو پیکر عشاق کو ساز کی طرح استعمال کر رہا ہے۔ اگر ایسا ہے تو عاشقوں کی فریاد و نالہ اور ساز سے نکلنے والی آواز میں کوئی مشابہت بیان کرنا ہفتی، یہ غیر متعلق بات کیوں کہی کہ نالہ گویا گردش سیارہ کی آواز ہے؟ پہلے مصرعے میں تو عشاق کو طالع ناساز کا ساز بتایا گیا ہے، اور دوسرے مصرعے میں وہ خود ستارہ بن کر نمودار ہوتے ہیں۔ اس طرح طباطبائی اور حسرت کی شرح کے اعتبار سے شعر مہل نہیں تو ذلت ضرور ہے۔ پھر مشکل یہ ہے کہ عاشق کے جسم اور ساز میں کوئی خاص مناسبت نہیں۔ عاشق کی شخصیت اور ساز میں ضرور مناسبت ہے، جیسا کہ غالب ہی نے کہا ہے۔

پرہوں میں شکوہوں سے یوں راگ سے جیسے باجا
اک ذرا چھڑیئے پھر دیکھیئے کیا ہوتا ہے

یعنی ساز کو اگر کوئی مناسبت ہے تو عاشق کے مزاج اور شخصیت سے ہے، کہ جس طرح ساز میں راگ بھرے ہوتے ہیں اسی طرح عاشق کے مزاج میں شکوہ طرازی ہے۔ اسی بات سے یہ نکتہ بھی نکلتا ہے کہ ساز کے اندر تو ہر طرح کے راگ ہوتے ہیں، جب کہ مندرجہ بالا معنی کے اعتبار سے ساز کو صرف نالہ مجسم کہنا ہوگا۔ پھر یہ بھی فرض کرنا ہوگا کہ ستارے اور جسم عاشق میں وہی رشتہ ہے جو موسیقار اور اس کے ساز میں ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی کوئی مناسبت نہیں جس کی رو سے یہ رشتہ قائم ہو سکے۔ لہذا یہ شرح کئی لحاظ سے ناتھیں ہے۔ تعجب یہ ہے کہ شوکت میرٹھی، سہا مجددی، بے خود موہانی، سب نے ہی اسی شرح کو اختیار کیا ہے۔ بے خود موہانی نے اتنا ضرور کہا کہ نالہ گردش سیارہ کہنا نئی بات ہے، لیکن انھوں نے شرح کے اس مقام پر غور نہ کیا۔

”ساز“ کو اگر ”ساختہ“ یعنی ”بنا ہوا“ کے معنی میں لیمے (جیسا کہ خانہ ساز، خدا ساز، دست ساز وغیرہ میں ہے) تو بہت بہتر معنی پیدا ہوتے ہیں اور وہ تباہیں بھی رفع ہو جاتی ہیں جن کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے۔ اب معنی یہ ہوں گے کہ عاشق کا جسم نامساہ ستارے کی خاک سے بنا ہے، یا نامساہ ستارے سے بنا ہے (یعنی اس کا ایک ٹکڑا ہے کہ عاشق کا جسم تراش لیا گیا)۔ عاشق کا نالہ محض معمولی آہ و فریاد نہیں، بلکہ وہ آواز ہے جو سیارے کی گردش سے پیدا ہوتی

ہے۔ اب شعر سے ایک وسیع و بسیط خلا کی تصویر بنتی ہے جس میں کوئی سیارہ تن تنہا گردش کر رہا ہے۔ تن تنہا اس لئے کہ خلا ناپید اکنار ہے اور نزدیک ترین چیز بھی بہت دور ہے، اور اس وجہ سے بھی کہ ستارہ نامساعد ہے، کوئی اس کے پاس نہیں پھٹکتا۔ نالہ و زاری میں جو یک آہنگی ہوتی ہے اس کی مناسبت سے گردش کرتے ہوئے سیارے کی یک آہنگ اور ماتمی آواز انتہائی خوبصورت اور بر محل ہے۔ عاشق مسلسل صحرانوردی اور گردش میں گرفتار رہتا ہے۔ صحرا بے حیات میں عاشق کی تنہائی اور آوارہ گری کی تمثیل اس سے بہتر کیا ہو سکتی ہے کہ اسے ایک نامساعد سیارہ فرض کیا جائے۔ سیارے کی سرشت گردش کرتا ہے، آوارگی سے اسے مفر نہیں۔ یہی حال عاشق کا ہے۔ سیارہ کسی سورج کے گردش چکر کاٹتا ہے۔ یعنی سورج اس کے لئے بمنزلہ معشوق ہے۔ سورج اور معشوق میں مناسبت ظاہر ہے۔ سیارہ تاریک ہوتا ہے، عاشق کی دنیا بھی تیرہ و تار ہوتی ہے جس طرح گردش سیارہ لامحالہ آواز پیدا کرتی ہے، اسی طرح گردش عاشق نالہ پیدا کرتی ہے۔

اس طرح سیارہ اور پیکر عاشق میں چند در چند مناسبتیں ہیں۔ جدید علم افلاک کی رو سے کائنات لاتناہی ہے، یا کم سے کم اتنی وسیع ہے کہ بڑی بڑی کہکشائیں اور عظیم الشان ستاروں کے جھرمٹ اس میں گم ہیں، یعنی وہ ایک دوسرے سے اتنی دور ہیں کہ اکثر کے درمیان کا فاصلہ انسان کے تصور سے بھی ماورا ہے۔ غالب کے زمانے میں یہ دریافتیں ابھی کتبہ عدم میں تھیں، لیکن ان کے وہی وجدانی علم نے حسب معمول ان دقائق تک رسائی حاصل کر لی جو ابھی کسی کی دسترس میں نہ تھے بشرزیر بحث میں بھی تن تنہا گردش کرتے ہوئے سیارے کا پیکر اسی طرح کے وجدانی علم کا کرشمہ ہے۔

ان تمام باتوں سے قطع نظر شعر میں عشاق ساز، ناساز، طالع، گردش، سیارہ، گویا اور آواز میں اس قدر پیچ در پیچ رعایتیں ہیں کہ نوجوان شاعر کے ذہن رسا کی داد دینی پڑتی ہے اور یہ کہنا پڑتا ہے کہ غالب نے از دل خیزد و بر دل ریزد کے مقولے کو غلط ثابت کر دیا۔

بعض لوگوں (مثلاً جناب ظفر صدیقی) نے اس بات میں شک کیا ہے کہ "ساز" بمعنی "ساختہ" مضافی حیثیت میں درست ہے بھی کہ نہیں۔ یعنی "خدا ساز" وغیرہ تو ٹھیک ہے لیکن

”ساز خدا“ اسی معنی میں شاید درست نہ ہو۔ یہ بات صحیح ہے کہ ”ساز خدا“ جیسی تراکیب دیکھنے میں نہیں آئی ہیں، لیکن نحوی اعتبار سے انہیں غلط نہیں کہا جاسکتا۔ ”خدا ساز“ درست ساز“ وغیرہ بھی میں بھی ”ساز“ مصانی حیثیت میں ہے، یہاں وہ بات ہے کہ اضافت مقلوبی کے باعث مصانف کی جگہ بدل گئی ہے۔ ”بہارِ عجم“ میں لکھا ہے کہ ”ساز“ کبھی کبھی مصدری و مفعولی معنی میں (یعنی معنی ”ساختہ“) استعمال ہوتا ہے۔ خود غالب کا ایک اور شعر ”ساز“ کے اس معنی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

ہوں سراپا ساز آہنگ شکایت کچھ نہ پوچھ
ہے یہی بہتر کہ لوگوں میں نہ چھیڑے تو مجھے

شاعرین نے یہاں بھی ”ساز“ سے ”باجا“ مراد لی ہے، حالانکہ کوئی باجا ایسا نہیں جس میں صرف آہنگ شکایت ہو۔ ظاہر ہے کہ ہر باجے پر ہر آہنگ چھیڑا جاسکتا ہے۔ مندرجہ بالا شعر میں ”ساز“ کے معنی ”ساختہ“ لئے جائیں تو بات فوراً بن جاتی ہے کہ میں سراپا آہنگ شکایت سے بنا ہوں، میری پوری شخصیت آہنگ شکایت ہے۔

آخری بات یہ کہ ”برہان قاطع“ میں ”ساز“ کے ایک معنی ”نظیر“، ”مثل“، اور ”مانند“ بھی دیئے ہوئے ہیں۔ اگر ”ساز“ کے یہ معنی درست ہیں تو دونوں اشعار کی شرح اس طرح ہو سکتی ہے کہ شعر زیر بحث میں عشاق کا پیکر طالع ناما ساز (یعنی نامسا عدتارے) کی طرح ہے۔ اور مندرجہ بالا شعر میں متکلم خود کو آہنگ شکایت سے مشابہ (یعنی آہنگ شکایت کی طرح کا) بیان کر رہا ہے۔ اس معنی کی روشنی میں دونوں اشعار کا رد و رکم ہو جاتا ہے۔ کیوں کہ استعارے کی جگہ تشبیہ رہ جاتی ہے۔ ہاں ”ساز اور“ آہنگ“ اور ”آواز“ کا ضلع علیٰ حالہ باقی رہتا ہے۔ بحیثیت مجموعی میں ”ساز“ بمعنی ”ساختہ“ کو ترجیح دیتا ہوں۔ جب استعارے کا امکان واضح طور پر موجود ہے تو تشبیہ کیوں فرض کی جائے؟

(۱۰۴)

ہے آرمیدگی میں نگو بشتں بجا مجھے
صبح وطن ہے خندہ دندان نما مجھے

زمانہ تحریر : ۱۸۱۶

اس شعر پر بے خود موبانی نے لاجواب شرح لکھی ہے لیکن ایک نکتے کا اضافہ پھر بھی ہو سکتا ہے۔ اگر مصرع ثانی میں ”صبح وطن“ کو خبر قرار دیں اور ”خندہ دندان نما“ کو مبتدا فرض کریں، اور ”مجھے“ کے معنی ”میرے لئے“، میرے نزدیک“ لیں تو حسب ذیل مفہوم نکلتا ہے: میں غربت میں آرام سے ہوں، میرے اس آرام کو دیکھ کر لوگ مجھ پر طنز کرتے ہیں۔ یہ طنز اس بنا پر ہو سکتا ہے کہ میں وطن کے باہر ہوں اور پھر بھی خوش ہوں۔ یا اس بنا پر ہو سکتا ہے کہ لوگ کہتے ہیں وطن نے تمہاری قدر نہ کی۔ تمہیں آرام یہیں آکر نصیب ہوا۔ لوگوں کا خندہ دندان نما یعنی ان کی طنز یہ منسی) مجھے اپنے وطن کی صبح کی یاد دلاتی ہے، یاد دمجھے اپنے وطن کی صبح معلوم ہوتی ہے، کیونکہ وہ صبح بھی میرے اوپر طنز کرتی تھی۔ یعنی وطن والے بھی میرے کچھ دوست نہ تھے۔ اس اعتبار سے یہ شعر غالب کے مندرجہ ذیل شعر کی طرح کا معلوم ہوتا ہے۔

کرتے کس منہ سے ہو غربت کی شکایت غالب

تم کو بے دہری یاران وطن یاد نہیں

یہ معنی بعید ہیں، لیکن ناممکن نہیں، کیوں کہ ”صبح وطن“ کا اشارہ موجود ہے، مستکلم یا تو وطن میں ہے، یا وطن میں نہیں ہے بلکہ غربت میں ہے۔ ”آرمیدگی“ سے مراد موت بھی ہو سکتی ہے، کہ غربت کی موت بھی عام مضمون ہے۔

(۱۰۵)

کرتا ہے بس کہ باغ میں تو بے حجابیاں
آنے لگی ہے نکہت گل سے حیا مجھے

زمانہ تحریر : ۱۸۱۶

اس شعر کی تندر اول شرح سے اختلاف کی گنجائش نہیں، لیکن تندر اول شرح شعر کو پوری طرح واضح نہیں کرتی بے خود دہلوی نے لکھا ہے، اور خوب لکھا ہے، کہ نکہت گل کے مزاج میں ضبط بالکل نہیں۔ ذرا سی ہوا چلی اور وہ آپے سے باہر ہوئی اور گھر گھر گھومنے لگی۔ لیکن اب تو معشوق بھی باغ میں بے حجابیاں کرنے لگا ہے، اس لئے اب مجھے اس سے شرم آنے لگی ہے، کیونکہ معشوق کی بے حجابیاں تو نکہت گل کی آزادہ روی سے بھی بڑھ کر ہیں۔

یہ شرح بالکل ٹھیک ہے۔ لیکن اس میں مشکل یہ ہے کہ باغ میں معشوق کی بے حجابیوں کے لئے کوئی تمہید نہیں بنائی گئی ہے۔ اور نکہت گل کے سامنے شرمندہ ہونے کی یہ دلیل کافی نہیں کہ معشوق تو نکہت گل سے بھی بڑھ کر بے حجاب نکلا۔ کیونکہ شعر میں اس بات کا کوئی ذکر نہیں کہ معشوق کی بے حجابیاں نکہت گل کی آزادہ روی سے بھی سوا ہیں۔ شعر میں تو صرف یہ کہا گیا ہے کہ تو باغ میں بہت زیادہ بے حجابیاں کرنے لگا ہے (اگر ”بس کہ“ کو ”بہت زیادہ“ کے معنی میں لیا جائے)۔ یا چونکہ تو باغ میں بے حجابیاں کرنے لگا ہے۔ اس لئے مجھے نکہت گل سے شرم آنے لگی ہے۔ ان مسائل کو حل کرنے کے لئے ”بس کہ“ اور ”آنے لگی ہے“ کی معنویت پر مزید غور کیجئے۔

”بس کہ“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) چونکہ (۲) بہت زیادہ۔ ”آنے لگی ہے“ میں نکتہ یہ ہے کہ پہلے شرم نہیں آتی تھی، لیکن اب آنے لگی ہے۔ یعنی اب صورت حال پہلے سے مختلف ہے۔ لہذا ”بس کہ“ بمعنی ”چونکہ“ لئے جائیں تو بہتر ہے۔ چونکہ تو باغ میں بے حجابیاں کرتا ہے، اس لئے مجھے نکہت گل

سے حیا آنے لگی ہے۔

اب نکہت گل کے سامنے شرمندہ ہونے کی وجہ پر غور کریں۔ ایک وجہ تو وہی ہے جو بے خود دہلوی وغیرہ نے بیان کی ہے کہ میں نکہت گل کو آزادہ ردا اور معشوق کو حیا کا پتلا سمجھتا تھا لیکن جب معشوق نے بھی بے حجابی اختیار کر لی تو میں نکہت گل کے سامنے شرمندہ ہوا۔ لیکن لطیف تر معنی یہ ہیں کہ اگر کوئی شخص ایسا ہے جس نے آپ کو یا آپ کے کسی قریبی شخص کو ایسا کام کرتے دیکھا ہو جو موجب اعتراض ہو (مثلاً کسی نے آپ کے بیٹے کو یا خود آپ کو چوری کرتے دیکھا) تو اس شخص سے آپ کو لا محالہ شرم آئے گی۔ آپ اس سے آنکھیں چار نہ کر سکیں گے۔ لہذا چونکہ معشوق نے (جس کو ہم عزیز رکھتے ہیں اور جس کے بارے میں ہم کو ہر اچھی بات کا گمان ہے) پھولوں کے سامنے بے حجاب ہونا شروع کر دیا ہے، اس لئے ہم کو نکہت گل سے شرم آتی ہے۔

یہاں سوال اٹھ سکتا ہے کہ معشوق تو پھولوں کے سامنے بے حجاب تھا، پھولوں کی خوشبو سے شرم آنے کی کیا وجہ؟ تو اس کا جواب یہ ہے کہ پھولوں کی خوشبو گھراڑتی پھرتی ہے، اس لئے امکان ہے کہ وہ اس راز کو لوگوں سے کہہ دے گی۔ ممکن ہے خود مجھ سے بھی یہ راز نکہت گل نے کہا ہو۔ اس لئے نکہت گل سے شرمانا لازمی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ ”بے حجابی“ برابر ہے ”آپے سے باہر ہو جانے“ کے۔ پھول کی خوشبو کا اثر نا اس کا آپے سے باہر ہو جانا ہے۔ لہذا معشوق کی بے حجابی اور معشوق میں وہی رشتہ ہے جو پھول کی خوشبو اور پھول میں ہے۔

اب اس سوال پر غور کیجئے کہ معشوق کی بے حجابیوں کی کوئی تمہید شعر میں نہیں ہے، لہذا اس بات کی وجہ نہیں بیان ہوئی کہ معشوق باغ میں کیوں بے حجاب ہوتا ہے۔ اس سوال کا جواب حاصل کرنے کے لئے لفظ ”بے حجابیاں“ پر غور کرنا ضروری ہے۔ سیر کی غرض سے معشوق کا باغ میں جانا رسومات شعر میں ہے۔ میر نے اس پر متعدد عمدہ شعر کہے ہیں۔

لیتی ہے ہوا رنگ سراپا سے تمہارے

معلوم نہیں ہوتے ہو گلزار میں صاحب

صبح چمن میں اس کو کہیں تکلیف ہوا لے آئی تھی

رخ سے گل کو مول لیا قامت سے سرو غلام کیا

خود غالب کا شعر ہے۔

انہیں منظور اپنے زخمیوں کا دیکھ آنا تھا
اٹھتے تھے سیر گل کو دیکھنا شوخی بہانے کی

لہذا معشوق بغرض سیر و تفریح باغ میں جایا کرتا ہے۔ شروع شروع میں شاید وہ نقاب پوش ہی رہا، لیکن پھر حیب ذرا ہمت کھلی تو اس نے نقاب الٹ لی۔ یہ محض ”بے حجابی“ ہوئی۔ پھر شاید زیادہ ہمت کھلی تو اس نے برقعہ بالکل ہی اتار دیا۔ مزید ہمت بڑھی تو اس نے پھولوں سے اور ہجولیوں سے ہنسی مذاق، باغ میں دوڑ بھاگ شروع کر دی۔ اب ”بے حجابی“ سے ”بے حجابیاں“ ہو گئیں۔ دوچار بظاہر معمولی سے الفاظ میں اتنے معنی بھر دیتا غالب کا کمال ہے، اور وہ بھی جب ان کی عمر انیس برس سے زیادہ نہ تھی۔

(۱۰۶)

کس روز تہمتیں نہ تراشا کئے عدو
کس دن ہمارے سر پہ نہ آرے چلا کئے
زمانہ تحریر: بعد ۱۸۴۷ قبل ۱۸۴۹

طباطبائی کا خیال ہے کہ تہمت تراشنا محاورے میں داخل نہیں، بلکہ صرف ”آرے چلا کئے“ کی مناسبت سے غالب نے لکھ دیا ہے۔ اس پر شاداں بلگرامی کا قلمی حاشیہ ہے کہ ”تہمت تراشنا“ شاید فارسی میں ہو۔

حقیقت یہ ہے کہ ”تراشیدن“ کے معنی معلوم کرنے میں دونوں صاحبوں سے چوک ہو گئی۔ ”بہارِ مجسم“ میں اس مصدر کے معنی دیئے ہیں: ”ساخنہ ایجاد کردن“ اور علی حسن سلیم کی ”موارد المصادر“ میں ”تراشیدن“ کے معنی ”ایجاد کردن“ لکھ کر لکھا ہے، مثلاً دروغ تراشیدن، غلط تراشیدن۔ خود اردو میں اسی اعتبار سے ”تراشنا“ بمعنی ”گڑھنا، ایجاد کرنا، بنانا“ مستعمل ہے۔ مثلاً ”الزام تراشی“، ”غذ تراشی“، ”افسانہ تراشی“، ”روایت تراشنا“ وغیرہ۔ تعجب ہے کہ علامہ طباطبائی نے ”تہمت تراشنا“ کو محاورہ کی قسم سے قرار دیا، جب کہ ”تراشنا“ یہاں اپنے اصل معنی میں استعمال ہوا ہے، اور ”آرے“ کی رعایت سے بہت خوب استعمال ہوا ہے۔ دوسرے مصرعے میں دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ دشمنوں نے ہمارے اوپر جھوٹے الزام لگائے اور اس الزام تراشی سے ہمیں اتنی تکلیف پہنچی گویا ہمارے سر پر آرے چل رہے ہوں۔ دوسرے معنی یہ کہ دشمنوں کی تہمت تراشی معشوق کو ہماری طرف سے بدظن کرتی رہی اور معشوق ہمیں تعزیر دیتا رہا۔ یہ تعزیر کئی طرح کی ہو سکتی ہے۔ مثلاً معشوق ہمیں برا بھلا کہتا رہا، یا اس نے ہماری طرف التفات نہ کیا، یا اس نے واقعی ہمیں کوئی سزا دی۔ یہ بھی ممکن ہے کہ کوئی تعزیر

نہ ہوئی ہو، لیکن معشوق کا ہماری طرف سے بذلِ وطن ہو جانا ہی ہمارے لئے بہت بڑی رحمت اور نعمت تھا،
گو یا ہمارے سر پر آ رہے چل رہے ہوں۔

سر پر آ رہے چلنے کا استعارہ حضرت زکریا علیہ السلام کی شہادت کا واقعہ یاد دلاتا ہے
اور اس طرح منکلم کی بے گناہی اور اس کے علوئے مرتبت کا کناہ یہ قائم کرتا ہے۔

(۱۰۷)

رفتار عمر قطع رہ اضطراب ہے
اس سال کے حساب کو برق آفتاب ہے
زمانہ تحریر: ۱۸۴۱

اس شعر کا مفہوم تو شارحین نے صحیح بیان کیا ہے، لیکن لفظ ”اضطراب“ کے جو معنی لکھے ہیں، وہ اس شعر سے براآمد نہیں ہوتے۔ لہذا تمام شرحیں ناقض رہ گئی ہیں۔ پھر اس شعر میں کئی لفظی محاسن ہیں جو شارحین سے عام طور پر نظر انداز ہو گئے ہیں۔

”اضطراب“ کے معنی لوگوں نے ”بے چینی“ لکھے ہیں، اور ”رہ اضطراب“ کے معنی بتائے ہیں ”وہ راستہ جو بے چینی میں کٹے۔“ شارحین نے اس بات پر غور نہیں کیا کہ جو راستہ بے چینی میں کٹتا ہے وہ بہت سست رفتاری سے کٹتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ مثلاً آپ اپنے معشوق سے ملنے جا رہے ہیں۔ آپ کو بے چینی ہے کہ جلد از جلد پہنچیں۔ لیکن آپ راہ کتنی ہی تیزی سے کیوں نہ کریں، مسافت بہت طویل معلوم ہوتی ہے۔ شعر کے معنی یہ ہیں کہ عمر کی رفتار اس قدر تیز ہے کہ اس کے ایک سال کی مدت ایک دور آفتاب نہیں، بلکہ بجلی کی ایک چمک کے برابر ہے۔ لہذا ”رہ اضطراب“ کے معنی وہ نہیں ہو سکے جو شارحین نے بیان کئے ہیں۔

صورت حال دراصل یہ ہے کہ اردو میں ”اضطراب“ کے عام معنی ”بے چینی، بے قراری“ وغیرہ ہیں۔ لیکن یہ لفظ ”گھبراہٹ، بدحواسی“ کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ خود غالب نے ”اضطراب“ بمعنی ”بدحواسی“ حسب ذیل شعر میں استعمال کیا ہے۔

میں اور حظ وصل خدا ساز بات ہے
جان نذر دینی بھول گیا اضطراب میں

مومن کا بھی دو غزلہ اس زمین میں مشہور ہے اور یہ مقطع تو زباں زدِ خلافت ہے۔

پیہم سجود پائے صنم پر دم دداع

مومن خدا کو بھول گئے اضطراب میں

ظاہر ہے کہ جو راستہ بدحواسی اور گھبراہٹ میں طے کیا جائے وہ بہت تیزی سے طے ہوتا ہے۔ لہذا شعر زیر بحث میں ”رہ اضطراب“ کے معنی ہوئے ”وہ راستہ جو بدحواسی اور گھبراہٹ میں طے کیا جائے“۔ لفظ ”اضطراب“ کے اصل معنی عبدالرشید الحسینی نے ”مختب اللغات“ میں حسب ذیل درج کئے ہیں: ”خلل یا فتن کار، و پریشان شدن، و جنبیدن“۔ ظاہر ہے کہ گھبراہٹ اور بدحواسی کے معنی جو اردو میں رائج ہیں، ”اضطراب“ کے اصل معنی ہی سے برآمد کئے گئے ہیں۔

کئی لوگوں نے ”سال“ کے معنی ”عمر“ لکھے ہیں۔ لیکن ”سال“ بمعنی عمر نہ اردو میں ہے نہ فارسی میں۔ حقیقت یہ ہے کہ فارسی میں ”سال“ اس مدت کو کہتے ہیں جس میں آفتاب ایک دور پورا کر لے۔ وقت کی مدت کو بھی سالوں میں شمار کرتے ہیں۔ سعدی کا مصرع ہے:
چہل سال عمر عزیزت گذشت

یعنی تمہاری عمر عزیز میں سے اتنی مدت گزر گئی جس میں آفتاب کے چالیس دور پورے ہو جائیں۔ اب مصرع ثانی کا مفہوم یہ ہوا کہ عمر کا دوران شمار کرنے کی اکائی ایک سال ہے، اور سال برابر ہے اس مدت کے جس میں آفتاب ایک دور پورا کرتا ہے۔ لیکن اس سال کی (یعنی وہ سال جس سے عمر کی مدت ناپتے ہیں) رفتار اس قدر تیز ہے کہ اس کی مدت سورج کے ایک دور کے برابر نہیں، بلکہ بجلی کی چمک کے برابر ہے۔

سورج میں چمک ہوتی ہے، اور بجلی میں بھی۔ اس لئے سال کے دوران کو سورج کے دور کے بجائے بجلی سے ناپنے میں جو معنوی حسن ہے وہ محتاج بیان نہیں۔ مصرعے میں ”سال“ کی جگہ اور کوئی لفظ ہوتا تو یہ بات نہ پیدا ہوتی، اور نہ ”حساب“ کی معنویت پوری طرح بروئے کار آتی۔ ”اضطراب“ (معنی ”حرکت، جنبش“) اور ”رفتار“ میں رعایت معنوی ہے۔ پھر ”اضطراب“ بمعنی ”بے چینی“ اور ”سال“ (معنی ”خلش“) میں خلع کا لطف ہے۔ غیر معمولی شعر کہل ہے۔

(۱۰۸)

میناے سے سرو و نشاط بہارے
 بال تدر و جلوہ موج شراب ہے
 زمانہ تحریر: ۱۸۲۱

بہت سے نسخوں میں مصرع ادنیٰ کا آخری لفظ ”سے“ کی جگہ ”مے“ ہے۔ ”مے“ غلط ہے، اور اس سے مطلب بھی پوری طرح نہیں بنتا۔ جن شراح نے ”سے“ کی جگہ ”مے“ پڑھ لیا ہے ان کو خاصی دشواری پیش آئی ہے۔

شعر کے دو مفہوم ہیں، لیکن عام طور پر ایک ہی مطلب بیان کیا گیا ہے کہ پہلے مصرعے میں ”میناے سے“ مبتدا ہے اور دوسرے مصرعے میں ”جلوہ موج شراب“ مبتدا ہے لہذا تشریح یہ ہوئی کہ نشاط بہار کے باعث میناے سے پر سرو کا گمان گذرتا ہے یعنی میناے سے کو دیکھ کر خیال آتا ہے کہ یہ سرو کا درخت ہے۔ یا میناے سے، سرو کے درخت کا حکم رکھتا ہے۔ اور جلوہ موج شراب، بال تدر و (بادل کا ٹکڑا) معلوم ہوتا ہے۔ یعنی موسم بہار کا جوش اس قدر ہے کہ گھر میں ہی بیٹھے بیٹھے خوار کو گلشن کا لطف حاصل ہو جاتا ہے۔

مندر جبہ بالا مفہوم میں کوئی قباحت نہیں۔ لیکن پہلے مصرعے میں ”سرو“ اور دوسرے مصرعے میں ”بال تدر و“ کو مبتدا بھی جان سکتے ہیں۔ اب معنی یہ ہوئے کہ نشاط بہار کے باعث سرو کا درخت میناے سے کی طرح، یا میناے سے کے رنگ کا دکھائی دیتا ہے۔ اور بادل کا ٹکڑا دیکھ کر گمان گذرتا ہے کہ یہ موج شراب کا جلوہ ہے یعنی موسم بہار نے ہر چیز میں کچھ ایسی مستی پیدا کر دی ہے کہ سرو کا درخت میناے سے معلوم ہوتا ہے اور بادل کا ٹکڑا موج شراب کا جلوہ معلوم ہوتا ہے۔

چونکہ بہت سے لوگوں نے "بال تدرود" کا مطلب سمجھنے میں غلطی کی ہے، اس لئے اس بات کا اعادہ کرتا ہوں کہ "بال تدرود" کا تعلق کسی پرندے کے پرد باز د سے نہیں۔ "بال تدرود" اس سفید بادل کو کہتے ہیں جو سیاہی فلک میں نمودار ہوتا ہے اور پانی برساتا ہے۔ ("بہارِ عجم" اور اسٹائن گاس)۔ پانی برسانے کی شرط کو ملحوظ رکھیے تو دوسرے معنی بہتر معلوم ہوتے ہیں کہ "بال تدرود" ابتدا ہے اور جلوہ موج شراب "خبر" کیونکہ پانی برسانے والا بادل ہر چیز کو تر کر دے گا اور شراب کا بھی اثر یہی ہے کہ وہ دماغ کو تر کر دیتی ہے۔ ("تر دماغ" اس شخص کو کہتے ہیں جو نشے میں ہو۔)

مجنوں گورکھ پوری نے اپنی کتاب "غالب، شخص اور شاعر" میں "بال تدرود" کے معنی تو کم و بیش ٹھیک لکھے ہیں، لیکن وہ مصرعِ اولیٰ کے آخری لفظ کو "سے" کے بجائے "مے" ہی بہتر سمجھتے ہیں۔ واقعہ تو یہ ہے کہ لفظ "مے" سے شعر کا مفہوم بالکل خبط ہو جاتا ہے۔ مجنوں صاحب نے یہ بھی لکھا ہے کہ حسرت موہانی اس شعر کی شرح کرتے ہوئے آخر میں "واللہ اعلم" کہہ کر رہ گئے ہیں۔ یہاں اصل واقعہ یہ ہے کہ حسرت موہانی نے اس شعر کی شرح ہی نہیں لکھی، مجنوں صاحب کو کچھ مسامحہ ہو گیا۔ (ملاحظہ ہو شرح دیوان غالب از حسرت موہانی مطبوعہ شہزاد بک ہاؤس دہلی۔) ہاں یہ ضرور ہے کہ اس نسخے میں بھی "سے" ہی ہے، "مے" نہیں، جو مجنوں صاحب کو قبول نہ تھا۔ بے خود موہانی نے "بال تدرود" کو ٹھیک بیان کیا ہے، لیکن غلام رسول مہر کو زبردست دھوکا ہوا ہے۔

اب مندرجہ ذیل غلطی محاسن پر غور کریں: "سرود" اور "تدرود" ہم قافیہ ہیں۔ یہ ایک طرح کی صنعت ہے۔ "بال" اور "مینا" میں ضلع کا لطف ہے (جیسا میں بال آجاتا ہے۔ "بال" بمعنی crack) بادل اکثر لہروں کی شکل میں اُمنڈتا ہوا معلوم ہوتا ہے، اس اعتبار سے "بال تدرود" اور "موج" میں مناسبت ہے۔ مغل نقاشی میں سرود بنا کر مینا لایا جاتا ہے۔ اس لئے سرود اور مینا میں کئی طرح کی مناسبت ہے۔ (رنگ، کیوں کہ مینا اکثر سبز ہوتا ہے، شکل، کیوں کہ دونوں کی شکل ایک طرح کی ہوتی ہے۔ اور علامت، کیوں کہ سرود علامت ہے مینا کی)۔ "جلوہ" کے اصل معنی ہیں "ظاہر ہونا" اور "خود کو کسی کے سامنے پیش کرنا" ("منتخب اللغات") اس اعتبار سے "جلوہ" اور "موج" میں مناسبت

ہے، کیوں کہ موج اٹھتی ہے اور ظاہر ہوتی ہے۔ ”جلوہ“ اور ”موج شراب“ میں ایک مناسبت یہ بھی ہے کہ (بقول صاحب ”بہارِ عجم“) جلوہ کی ایک صفت ”مستانہ“ بھی ہے۔

(۱۰۹)

جاداد بادہ نوشی رنداں شش جہت
 غافل گماں کرے ہے کہ گیتی خراب ہے

زمانہ تحریر : ۱۸۲۱

حسرت موہانی نے ”گیتی خراب“ کو مرکب فرض کیا ہے اور اسے ”رنداں“ کی صفت مانا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ اس لئے درست نہیں کہ ”رنداں“ جمع ہے، لہذا اس کے لئے ”ہے“ نہیں آسکتا۔ اکثر شارحین نے ”شش جہت“ بمعنی ”دنیا“ قرار دیا ہے۔ اس میں کوئی قباحت نہیں۔ لیکن اس کو لغوی معنی میں لیا جائے تو بھی بہت مناسب ہے یعنی چھ کی سمتوں میں جدھر نظر دوڑا ہے، رنداں کی جاگیر نظر آتی ہے۔ لہذا اگر ”شش جہت“ کو استعاراتی مفہوم میں لیں تو یہ تصوراتی ہے، اور اگر پیکر فرض کریں تو بھری ہے۔ تصوراتی مفہوم کی رو سے کائنات کچھ نہیں ہے، صرف جائداد ہے بادہ نوشوں کی۔ یعنی تخلیق کائنات کا مقصد ہی یہ ہے کہ وہ بادہ نوشوں کے لئے جائداد کا کام کرے۔ بھری مفہوم کی رو سے بادہ نوش پوری کائنات کو اپنی جاگیر سمجھتے ہیں، یا کائنات انہیں جاگیر کے طور پر دے دی گئی ہے۔

دوسرے مصرعے میں کہا گیا ہے کہ غفلوں کو دھوکا ہوتا ہے کہ دنیا خراب (یعنی ویران اور بے مصرف) ہے۔ جن لوگوں کو یگمان ہوا ہے وہ بادہ نوش تو ہونہیں سکتے، ورنہ وہ جانتے کہ یہ سب تو ہماری جائداد ہے۔ لہذا زمین کے وارث وہی ہیں جو بادہ نوش ہیں۔ جو شراب نہیں پیئے دنیا ان کی نظر میں ویران ہے۔ بادہ نوشی اور رندی کو مئے عرفان کا استعارہ بھی کہہ سکتے ہیں، لیکن پھر مضمون میں شوخی ذرا کم ہو جاتی ہے۔

شعر میں رعایتیں کثرت سے ہیں۔ ”جاداد“ اور ”شش جہت“، ”غافل“ اور ”خراب“

(بمعنی "نشے میں چور") "بادہ نوشی"، "زنداں" اور "عافل" اور "خراب"۔ "عافل" اور "گمان" میں ضلع کا ربط ہے، کیوں کہ غفلت کی وجہ سے حقیقت کا علم نہیں ہوتا، اور گمان ضد ہے یقین کی، جو حقیقت کا تفاعل ہے۔ عربی میں کہاوت ہے: *الظن لا یغنی عن الحق*۔ یعنی گمان، حقیقت سے بے نیاز نہیں کرتا، گمان، حق کا بدل نہیں ہوتا۔ "شش جہت" اور "گیتی" میں رعایت ظاہر ہے۔

(۱۱۰)

نظارہ کیا حریف ہو اس برق حسن کا
جوش بہار جلوے کو جس کے نقاب ہے

نمائے تحریر: ۱۸۲۱

اس شعر کے اکثر پہلوؤں کو شارحین بے نقاب کر چکے ہیں، لیکن ایک دو نراکتیں پھر بھی قابل ذکر ہیں۔ ”برق حسن“ پر توجہ کم دی گئی ہے۔ ”برق“ اور ”جلوہ“ میں رعایت تو ہے ہی، لیکن اگر ”برق حسن“ نہ کہتے تو بہار کا نقاب ہونا ثابت نہ ہوتا۔ کیونکہ نظر جب اٹھے گی تو بہار ہی پر پڑے گی۔ یہ کیسے معلوم ہوگا کہ بہار کے پیچھے بھی کوئی ہے جس کے لئے بہار نقاب کا کام کر رہی ہے۔ لہذا ”برق حسن“ کہہ کر اشارہ کر دیا کہ اس کی تجلی مثل برق چمکتی اور جھمکتی رہتی ہے، اس لئے پردہ بہار کے پیچھے سے بھی نظر آتی ہے۔ وہ تجلی اس قدر لطیف ہے کہ بہار، جو خود لطیف ہے، اس کے لئے نقاب کا کام کرتی ہے۔ اور اس کا جلوہ اس قدر وسیع و کثیر ہے کہ محض بہار نہیں بلکہ جوش بہار اس کے لئے نقاب ہے۔ اور وہ جلوہ روشن اس قدر ہے کہ نقاب کے پیچھے سے بھی جھلک مارتا ہے۔ لہذا ”برق“ کا لفظ محض رسمی نہیں، بلکہ تہ دار استعارہ ہے۔

(۱۱۱)

داغ دل گر نظر نہیں آتا
 بو بھی اے چارہ گر نہیں آتی
 زمانہ تحریر: بعد ۱۸۴۷ قبل ۱۸۴۹

جلتے ہوئے یا جلے ہوئے گوشت اور اس کی بو کا مضمون آج کل کے طبائع کو ناگوار گذرے گا۔
 میر بھی اسے باندھ چکے ہیں۔

آتش غم میں دل بھنا مشا ید

دیر سے بو کباب کی سی ہے

کسی مضمون کا کسی زمانے میں مرغوب یا نامرغوب ٹھہرنا خود اس مضمون کی خوبی یا خرابی کا
 تصفیہ نہیں کر سکتا۔ لیکن یہ دونوں شکر کسی خاص بلندی کے حامل نہیں ہیں۔ اس وقت غالب کے
 شعر پر بحث اس لئے مقصود ہے کہ شوکت میرٹھی نے لکھا ہے ”دوسرا مصرع غالباً یوں ہو گا ط

بو بھی کیا چارہ گر نہیں آتی

اس پر بے خود موبہانی چیں بجیں ہو کر کہتے ہیں: ”کیا“ ”اے“ سے ”کیا“ زیادہ فصیح ہے؟ ”اے“
 میں ملامت کی شان اور تیور نظر آتے ہیں۔

ایمان کی بات یہ ہے کہ بے خود صاحب سے شوکت میرٹھی کا جواب نہ بن پڑا۔ ذرا ہم بھی
 غور کریں کہ کون سی شکل بہتر ہے، اصل غالب کی، یا شوکت میرٹھی کی اصلاحی شکل؟

اس میں تو کوئی شک نہیں کہ انشائیہ انداز بیان کے لحاظ سے دونوں شکلیں برابر کی
 ہیں۔ غالب کے یہاں استفہام انکاری ہے تو شوکت کے یہاں بھی استفہام انکاری ہے۔ لہذا
 دونوں طرح بات برابر رہتی ہے۔ اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ اپنی مجرد حیثیت میں ”اے“ بہتر

ہے، یا کیا بہتر ہے؟ ظاہر ہے کہ چارہ گر سے مخاطب کے لئے ”اے“ کی ضرورت نہیں چارہ گر! جو بھی نہیں آتی؟ میں بات پوری ہے، اور لفظ ”اے“ حشو ٹھہرتا ہے۔ شوکت میرٹھی کی اصلاح سے حشو کا عیب رفع ہو جاتا ہے اور مصرعے کی شان میں کوئی فرق بھی نہیں آتا۔

لہذا بظاہر تو لگتا ہے کہ غالب یہاں چوک گئے۔ یہ کوئی ایسی بات بھی نہیں۔ آخر غالب بھی انسان ہی تھے۔ لیکن یہ معاملہ مزید غور کا متقاضی ہے۔ ”اے“ کی جگہ ”کیا“ کچھ ایسی دور کا لفظ نہیں کہ غالب کو نہ سوچتا۔ اس بات کو سمجھنے کے لئے کہ غالب نے ”اے“ کیوں رکھا اور ”کیا“ کیوں نہ رکھا؟ شعر میں بیان کردہ صورت حال پر غور کیجئے۔

یہ بات تو ظاہر ہے کہ چارہ گر کی کسی بات کے جواب میں یہ شعر کہا گیا ہے۔ یہ بات بھی ظاہر ہے کہ متکلم خود چارہ گر کے پاس نہ گیا ہوگا، کیوں کہ یہ شان عاشقی سے بعید ہے۔ کوئی شخص چارہ گر کو بلا لایا ہے کہ متکلم کا علاج ہو۔ مرض یہ ہے کہ آتش عشق نے دل کو داغ داغ کر دیا ہے۔ چارہ گر کہتا ہے کہ تمہیں کیسے معلوم اس شخص کے دل میں داغ ہے؟ اس کے جواب میں متکلم (جو خود عاشق ہو سکتا ہے، یا عاشق کا وہ دوست جو چارہ گر کو لے آیا ہے) کہتا ہے کہ اے چارہ گر! اگر داغ نظر نہیں آ رہا ہے تو کیا تمہیں اس کی جو بھی نہیں آتی؟ یعنی لفظ ”اے“ کے ذریعہ چارہ گر کی چارہ گری کو لٹکارا ہے، اس کی بے عقلی ثابت کی ہے۔ ایسی صورت میں براہ راست مخاطب کے ذریعے کلام میں زور پیدا ہو جاتا ہے کہ اے چارہ گر، تم اتنا بھی نہیں سمجھتے؟ اس انداز مخاطب کے ذریعے چارہ گر کی معالجانہ حیثیت معرض بحث میں آ جاتی ہے۔ اگر ”اے“ نہ لکھتے تو یہ تخصیص جاتی رہتی۔

(۱۱۲)

جلاد سے لڑتے ہیں نہ واعظ سے جھگڑتے
ہم سمجھے ہوئے ہیں اسے جس بھیس میں جو آئے
زمانہ تحریر: ۱۸۵۱

تمام شراح نے اس شعر کا مطلب یہ بیان کیا ہے کہ حقیقت ایک ہی ہے، اور وہ حقیقت
آخری یعنی ذات الہی ہے۔ خدا جس بھیس میں ہمارے سامنے آتا ہے، ہم اسے پہچان لیتے ہیں۔
مثلاً غلام رسول ہر کا بیان ہے کہ "ایک وجود حقیقی کو مان لینے سے تمام ظاہری امتیازات مٹ گئے۔"
اور کوئی وجود کوئی بھیس بدل کر ہمارے سامنے آئے، ہمارے نزدیک تیرے سوا کوئی نہیں۔"
یہ معنی درست تو ہیں، لیکن ایک لطیف معنی اور بھی ہیں۔ جس بھیس میں آئے، جو آئے، ہم اسے سمجھے
ہوئے ہیں۔ اس کے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ ہمارے اوپر کسی بھیس کا جادو نہیں چل سکتا۔
چاہے وہ جلاد ہو یا واعظ ہو، اور چاہے وہ کسی بھیس ہمارے سامنے آئے، ہم اس کی اصلیت
کو پہچان لیتے ہیں۔ اس معنی کی رد سے شعر کے لہجے میں ایک طنطنہ اور کلبیت ہے، کہ دنیا کے
لوگ ہماری توجہ کے مستحق نہیں ہیں۔ جلاد اور واعظ کے ذریعے شعر میں دو دنیاؤں قائم ہوتی
ہیں۔ جلاد اس دنیا کی سزا کو انجام دیتا ہے اور واعظ عقیقی کی باتیں بتاتا ہے اور وہاں کی
سزا سے ہم کو ڈراتا ہے۔ ہم دونوں کی حقیقت جانتے ہیں۔

(۱۱۳)

نکو بش ہے سزا فریادی بیدار دلبر کی
مبادا خندہ دندان نما ہو صبح محشر کی

زمانہ تحریر: ۱۸۱۶

اس شعر کی فہم دو الفاظ ”سزا“ اور ”مبادا“ کے معنی جاننے پر منحصر ہے۔ چونکہ یہ دونوں ہی لفظ بہت سامنے کے ہیں، اس لئے شعر کو سمجھنے میں کوئی مشکل نہ ہونی چاہیے تھی۔ لیکن تعجب ہے کہ تقریباً سبھی شراح نے شرح اس طرح کی ہے کہ دو میں سے ایک مصرع بے کار ہوا جاتا ہے۔ ”مبادا“ عام طور پر دو طرح استعمال ہوتا ہے۔ ایک مفہوم دعائیہ ہے۔ (خدا کرے ایسا نہ ہو۔) دوسرے مفہوم میں تشویش و تردد ہے۔ (کہیں ایسا نہ ہو۔) دونوں مفہوم ایک دوسرے سے اس قدر قریب ہیں کہ بعض اوقات ان کو الگ نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ ”مبادا“ کلمہ استعجابیہ نہیں ہے، اور نہ یہ رفع تعجب ہی کے لئے استعمال ہوتا ہے۔ لہذا بے خود موبانی کا یہ بیان غلط ہے کہ دوسرے مصرعے کا مفہوم یہ ہے کہ عجب نہیں جسے لوگ صبح قیامت کہتے ہیں، یہ صبح نہ ہو بلکہ فریادیاں جفلے دلبر پر خندہ دندان نما ہو۔ حسرت موبانی کا بھی یہ خیال درست نہیں معلوم ہوتا کہ کیا عجب کہ صبح محشر بھی خندہ دندان نما ہو، یعنی آمادہ ملامت ہو، اس لئے کہ اس دن بیدار کی فریاد کی جائے گی۔ مصرعے میں تو کیا، شعر میں بھی احتمال لمبہ نہیں ہے۔ اور یہ ضروری بھی نہیں کہ قیامت کے دن بیدار یار کے خلاف فریاد کی جائے۔

بے خود موبانی کا یہ نکتہ تو بہت عمدہ ہے کہ صبح قیامت کا مقصد مستکلم کی نظر میں صرف یہ ہے کہ وہ معشوق کے خلاف ظلم کی فریاد کرنے والوں پر خندہ دندان نما کرتی ہے۔ یعنی قیامت آنے کی وجہ صرف یہی ہے۔ وہ ایسے لوگوں کی سزا کے لئے آئے گی۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ ”مبادا“ میں استعجاب

یا رفع شک کا کوئی پہلو نہیں، صرف دعا اور تشویش کا ہے۔ اور بے خود و حسرت دونوں کی شرح اس بنیاد پر ہے کہ ”مبادا“ کے معنی میں استعجاب اور رفع شک کا پہلو ہے۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ معشوق کی بیدار کے خلاف فریاد کرنے کی سزا کو پیش (ملامت) سے یعنی ایک عام کلیبیہ کیا گیا ہے۔ اس کے بعد ”صبح محشر“ کی تخصیص کرنا غیر ضروری ہے۔ ہاں اگر دوسرے مصرعے میں لفظ ”بھی“ ہوتا تو اس معنی کی گنجائش تھی جو بے خود و دیوی نے بیان کئے ہیں کہ ایسا نہ ہو صبح محشر بھی اس کم بخت فریادی کے حق میں خندہ دندان نہ بن کر نمودار ہو۔ موجودہ صورت میں دونوں مصرعے الگ الگ معلوم ہوتے ہیں۔

مولانا غلام رسول دہرنے اس عدم ربط کو دور کرنے کے لئے ”کچھ دور نہیں“ کا فقرہ اضافہ کیا ہے۔ لیکن شعری نشتر کرتے وقت ایسے الفاظ یا فقروں کو بڑھانا درست نہیں جن کے بغیر مطلب نکل سکتا ہو۔ اگر بعض الفاظ کو بڑھائے بغیر جملہ نہ پورا ہوتا ہو، یا مطلب نہ نکلتا ہو، اور ان الفاظ کا قرینہ بھی ہو، تو بڑھانا بالکل ٹھیک ہے۔ لیکن پہلے یہ ثابت ہونا چاہیے کہ شعر کے الفاظ اپنے مکمل مفہوم کو ادا نہیں کر رہے ہیں۔ شعر زیر بحث میں ایسی صورت ہرگز نہیں ہے۔ ایسے الفاظ کو بڑھانے میں کبھی کوئی قباحت نہیں جو قواعد یا صرف و نحو کی رو سے ضروری ہوں۔ لیکن معنی کو پورا کرنے کے لئے لفظ اسی وقت بڑھانا چاہیے جب شعر کے اپنے الفاظ کافی نہ ہوں۔

میں نے اوپر لکھا ہے کہ شعر زیر بحث کی فہم دو لفظوں کے معنی پر منحصر ہے۔ ایک تو ”سزا“ اور دوسرا ”مبادا“۔ چونکہ لفظ ”مبادا“ میں زیادہ بحث کی گنجائش تھی، اس لئے میں نے اس پر تفصیل گفتگو کی ہے۔ وہ اوپر گزر چکی۔ اب ”سزا“ کو دیکھیے۔ اس کو سب لوگوں نے تعزیر punishment کے معنی میں لیا ہے۔ لیکن اگر اسے ”مناسب“ کے معنی میں لیا جائے، اور ”مبادا“ کے وہ معنی مد نظر ہوں جو میں نے بیان کئے ہیں، تو دونوں مصرعوں کی وہ بے ربطی دور ہو جاتی ہے جو مقدمہ اول شرحوں سے ظاہر ہوتی ہے۔ ”سزا“ کے معنی ”مناسب“ اور ”مبادا“ کے معنی ”کہیں ایسا نہ ہو“ رکھ کر شعری ثریوں بنتی ہے: فریادی بیدار دلیبر کی نکو ہش مناسب ہے۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ محشر کی صبح خندہ دندان نہ ہو۔ یعنی جو شخص معشوق کے ظلم کے خلاف فریاد کرتا ہے، اس کو ملامت کرنا مناسب ہے، تاکہ اس کو اپنے کئے کی سزا دینا ہی میں مل جائے۔ اگر یہاں اس پر لعنت ملامت نہ ہوئی تو ہو سکتا ہے کہ

قیامت کے دن وہ رسوا ہوا اور صبح محشر اس کے حق میں طنز یہ منسی ہنستی ہوئی دکھائی دے۔ قیامت میں سب لوگوں کو اپنے اعمال کی جزا ملے گی۔ جو لوگ معشوق کے ظلم کو صبر و شکر کے ساتھ برداشت کریں گے، انہیں انعام ملے گا۔ جو لوگ بے صبرے اور شاکی رہے ہوں گے ان کو کچھ نہ ملے گا (یا سزا ملے گی) اور صبح محشر ان پر خندہ دندل نما کرتی ہوئی معلوم ہوگی۔ اس لئے یہ مناسب ہے کہ شکایت کرنے والے کو لغت ملامت کی جائے تاکہ (۱) اس کی سزا اسی دنیا میں ہو جائے۔ (۲) اس کو تنبیہ ہو جائے اور وہ آئندہ ایسا نہ کرے۔

شعر میں معنی کی کئی خوبیاں ہیں۔ (۱) معشوق کے ظلم کی فریاد کرنا شرعی اعتبار سے گناہ ہے۔ قیامت میں اس پر مواخذہ ہوگا۔ (۲) مشہور فقہی مسئلہ ہے کہ انسان پر دنیا میں جو مصیبتیں پڑتی ہیں وہ دراصل اس کے گناہوں کا ثمرہ ہوتی ہیں۔ یعنی اگر دنیا میں تکلیف اٹھائی تو عقبی میں شدت کم ہوگی۔ لہذا بے صبرے عاشق کے گناہ (معشوق کے خلاف فریاد) کا صلہ اسے یہاں مل جائے تو بہتر ہے۔ (۳) تاکہ قیامت میں اس کو عشق کی مصیبت سہنے کا انعام تو مل سکے۔ (۴) محشر کے دن انصاف ہوگا، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ حق تعالیٰ اپنے بے وقوف بندوں پر طنز نہ کرے گا۔ اب لفظی خوبیاں ملاحظہ ہوں۔ ”سزا“ بمعنی ”تقریر“، ”فریاد“، ”بیدار“، اور ”محشر“ میں مراعاتِ التظہیر ہے۔ دال مہملہ کی تکرار نے شعر میں ایسا آہنگ پیدا کیا ہے جو عام شعرا کے یہاں نہیں ملتا۔ دال مہملہ کی تکرار سے شعر میں کھر در اپن پیدا ہو جاتا ہے اور اس کو خوش گو اور طریقے سے برتنا ہر ایک کے بس کا کام نہیں۔ شعر میں جملہ پندرہ الفاظ ہیں، جن میں سے چھ الفاظ (فریادی، بیدار، دلبر، مبادا، خندہ، دندل) میں دال کی آواز آتے بار استعمال ہوئی ہے۔

یہ غالب کے بہترین شعروں میں سے نہیں ہے، لیکن معنی آفرینی کا نمونہ ضرور ہے۔ معنی آفرینی سے مراد ہے شعر میں ایسے الفاظ رکھنا جن کے معنی بظاہر کچھ بھی ہوں، لیکن غور کرنے پر مزید، یا مختلف معنی نکلیں۔ معنی آفرینی کے ذریعہ شعر تہ دار ہو جاتا ہے، یعنی جتنا وہ بظاہر کہتا ہے، دراصل اس سے زیادہ معنی اس میں ہوتے ہیں۔

(۱۱۴)

رگ لیلیٰ کو خاک دشت مجنوں ریشگی بخشے
اگر بودے بجائے دانہ دہقان نوک نشتر کی
زمانہ تحریر: ۱۸۱۶

لفظ ”ریشگی“ کے معنی میں اختلاف کے علاوہ اس شعر میں بنیاد پر کوئی مسئلہ نہیں ہے۔ اس کے بنیادی معنی پر تمام شارح متفق ہیں۔ ”ریشگی“ کے معنی غلام رسول مہرنے ”اگنا، بڑھنا، پھلنا پھولنا“ بیان کئے ہیں۔ بے خود دہلوی نے ”زخمی ہونا“ اور ”اگنا“ دونوں معنی لکھے ہیں، اور یہ خیال نہیں کیا ہے کہ دونوں میں تضاد ہے۔ اگر ایک معنی بر محل ہیں تو دوسرے نہ ہوں گے، بشرطیکہ شعر کے دو معنی الگ الگ بیان کئے جائیں۔ بے خود موہانی نے بھی دونوں معنی لکھ دیئے ہیں۔ انھوں نے بھی تضاد کا خیال نہیں کیا ہے، بلکہ بے خود موہانی کی شرح ان کے عام۔ بلند معیار سے بہت پست اور خاصی ثولیدہ ہے۔ آغا باقر اور حسرت موہانی نے ”ریشگی“ سے ”غلش“ مراد لی ہے۔ طباطبائی اسے ”اگنا اور بڑھنا“ سے تعبیر کرتے ہیں۔

”ریشگی“ کے معنی میں اس قدر اختلاف کے باوجود سب لوگوں کو اس بات پر اتفاق ہے کہ یہ شعر عاشق اور معشوق کے روحانی اتحاد کا مضمون بیان کرتا ہے۔ جس طرح لیلیٰ کے قصہ کھلوانے پر مجنوں کے ہاتھ سے خون جاری ہو گیا تھا، اسی طرح اگر مجنوں کے دشت کی خاک میں نشتر بوجے جائیں تو رگ لیلیٰ متاثر ہوگی۔ بقول بے خود دہلوی، ”جذبہ عشق نے عاشق و معشوق، اور رگ و نشتر میں اس قدر اتحاد باہمی پیدا کر دیا ہے“ کہ عاشق کی تکلیف سے معشوق کو بھی تکلیف ہوتی ہے، یا معشوق بھی اس سے متاثر ہوتا ہے۔

کسی بھی شارح نے خیال نہ کیا کہ مندرجہ بالا مفہوم خود بھی مہمل ہے اور شعر کو بھی مہمل

کئے دیتا ہے۔ بنیادی مفہوم جیسا بیان کیا گیا ہے، مندرجہ ذیل سوالات کا جواب فراہم نہیں کرتا۔
 (۱) عاشق کی تکلیف سے معشوق کا متاثر ہونا ناکلیہ نہیں ہے۔ لہذا اس دعوے کو قائم کرنے کے لیے دلیل، یا کم سے کم تمہید، ضروری تھی۔ شعر میں ایسی کوئی تمہید یا دلیل نہیں ہے۔ موجودہ صورت میں یہ دعویٰ کہ رگ بلی کو ریشگی حاصل ہوگی، محتاج دلیل ہے۔

(۲) دہقان کو کیا پڑی ہے کہ اس دشت میں، جہاں خاک مجنوں ہے (یعنی جہاں مجنوں مٹ کر خاک ہوا، یا جہاں مجنوں دفن ہے) کھیتی کرنے جائے؟

(۳) اور اگر کسی مجبوری کے باعث دہقان ایسے کھیت میں کھیتی کرنے جاتا بھی ہے تو اسے کس حکیم نے کہا ہے کہ وہ دانے کی جگہ نوک نشتر بونے؟ نوک نشتر کسی پودے یا غلے کا نام نہیں۔ نوک نشتر بونا کوئی محاورہ بھی نہیں، رسم بھی نہیں۔ پھر نوک نشتر بونے کی کیا تک ہے؟

(۴) نشتر بونا کو کانٹے بونا کا مراد بھی نہیں فرض کر سکتے (جیسا کہ بے خود موبہانی نے کیا ہے)۔ اور اگر نشتر بونا بمعنی کانٹے بونا مان بھی لیا جائے تو لغوی اعتبار سے اس بات کے کوئی معنی نہیں کہ خاک دشت مجنوں میں کانٹے بوئے جائیں۔ کانٹے بوئے جاتے بھی نہیں، کانٹے دار پودا بویا جاتا ہے۔ اور اگر کانٹے بونا کو محاورہ فرض کیجئے تو کانٹے کسی کی خاک میں نہیں بوئے جاتے، کسی کے حق میں بوئے جاتے ہیں۔ اور یہ سوال بھی اٹھتا ہے کہ دہقان کو کیا دشمنی ہے جس کی بنا پر وہ اتنی عجیب جگہ پر کسی کے حق میں کانٹے بورہا ہے؟ مجنوں تو مرہی چکا ہے، یا آوارہ دشت و صحرا ہے، اور بلی سے دشمنی کا کوئی مطلب نہیں نکلتا۔

(۵) فرض کیجئے مجنوں مرا نہیں ہے۔ "خاک دشت مجنوں" سے مراد اس دشت کی خاک بھی ہو سکتی ہے جہاں مجنوں ہے۔ لیکن پھر بھی یہ بات صاف نہیں ہوتی کہ دنیا سے دور جس دشت میں مجنوں صحرا گرد ہے، اس میں کھیتی کرنے کی کون سی ضرورت یا مجبوری ہے؟ مجنوں کسی گاؤں میں تو رہتا نہیں تھا، اور نہ کھیتوں باغوں میں فلی ہیر کی طرح گاتا بجاتا پھرتا تھا۔ اس دشت بے گیاہ میں جہاں وہ آوارہ تھا، یا آوارہ ہے، کھیتی کرنے کا کیا مطلب ہے؟ اور اگر کھیتی کرنی بھی ہے تو نوک نشتر کو کیوں بوئیں؟

(۶) اگر بیتی اور مجنوں، حسن اور عشق، میں ایسا ہی اتحاد ہے، جیسا کہ شراح نے اس

شعر میں بیان کیا ہے، تو مجنوں کے مرتے ہی لیلیٰ خود کیوں نہ مر گئی؟ یا اس کے دیوانہ ہوتے ہی خود بھی دیوانہ کیوں نہ ہو گئی؟ یہ عجیب بات ہے کہ مجنوں کی موت کا کوئی اثر لیلیٰ پر نہ ہو، اور جب مجنوں کے دشت میں نوک نشتر بوئی جائے تو لیلیٰ کی رگ کو ریشگی حاصل ہو۔ اور اگر مجنوں ابھی مرا نہیں ہے، بلکہ کوہ و دشت میں آوارہ پھرتا ہے، پھر تو اس کو ہزاروں کانٹے چبھتے ہوں گے۔ ان سے رگ لیلیٰ کو ریشگی کیوں نہیں ہوتی؟ اس بات کا انتظار کیوں ہے کہ اس دشت کی خاک میں نوک نشتر بوئی جائے اور بت رگ لیلیٰ متحرک ہو؟

(۷) جو صاحبان "ریشگی" کے معنی "بڑھنا، پھولنا پھلنا" قرار دیتے ہیں، ان کی خدمت میں عرض ہے کہ لیلیٰ کی رگ بڑھنے پھولنے پھلنے لگے بھی تو اس سے کیا حاصل ہوگا؟ سوال تو لیلیٰ کے متاثر ہونے کا ہے۔ یہ کون سا اثر ہوا کہ مجنوں کے دشت کی خاک کو نشتر چبھا تو لیلیٰ کی رگ پھولنے لگی؟

۸۔ "ریشگی" کے معنی تو ہو سکتے ہیں، لیکن "بڑھنا، پھولنا پھلنا" نہیں ہو سکتے کیونکہ "ریشہ" بمعنی "چر"۔ "ریشگی" کے معنی "زخمی ہونے کی کیفیت" غلط زیادہ مناسب ہیں۔ لیکن اوپر کے سوالات پھر بھی حل نہیں ہوتے۔

مندرجہ بالا تجزیے کی ردشنی میں کہنا پڑتا ہے کہ شعر مہمل ہے لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ یہ شعر طنزیہ ہے۔ پہلے مصرعے میں ایک طنزیہ دعویٰ ہے، اور دوسرے مصرعے میں ایک طنزیہ شرط ہے۔ یعنی شعر کے معنی تو وہی ہیں جو شراح نے لکھے ہیں، لیکن اس کا مدعا مختلف ہے۔ مدعا یہ ہے کہ ہاں، مجنوں کے ہاتھ سے تو اس وقت خون جاری ہو گیا تھا جب لیلیٰ نے فصد کھلوائی تھی۔ لیکن جہاں تک خود لیلیٰ کے مجنوں کے قعب سے متاثر ہونے کا سوال ہے، تو وہ ناممکن ہے۔ اگر ایسی ہی کوئی ناممکن بات ہو جائے کہ کوئی شخص خاک دشت مجنوں میں نوک نشتر بودے۔ تو لیلیٰ کی بھی رگ مجروح ہوگی۔ یعنی مجنوں کے درد سے لیلیٰ کا متاثر ہونا ویسی ہی مہمل بات ہے جیسی کہ کوئی شخص دردِ از ویرانے میں، جہاں خاک مجنوں ہے، کھیتی کرنے جائے، اور وہاں بھی دانے کی جگہ نوک نشتر بودے۔ شعر میں اعلیٰ درجے کی Irony کی سطح پر یہ سوئٹ Sweet کے بعض طنزیہ مضامین کی یاد دلاتا ہے۔

۱۱۵

گر یہ نکالے ہے تیری بزم سے مجھ کو
ہائے کہ رونے پہ اختیار نہیں ہے
زمانہ تحریر: ۱۸۲۱

مصرع اولیٰ عام طور پر یوں چھپا ملتا ہے

گر یہ نکالے ہے تیری بزم سے مجھ کو

یعنی ”تیری“ کی جگہ ”تیری“ لکھا جاتا ہے۔ حتیٰ کہ نسخہ عرشی کے دونوں ایڈیشنوں میں اور
”دیوان غالب کامل“ تاریخی ترتیب سے ”مرتبہ کالی داس گپتا رضا میں بھی ”تیری“ ہی ملتا ہے۔
تعبیب ہے کہ کسی مرتب اور شارح نے غور نہیں کیا کہ ”تیری“ کی جگہ ”تیری“ لکھنے سے مصرع خارج
از بحر ہو جاتا ہے۔ (حامد علی خاں کا مرتبہ دیوان ۱ لاہور ۱۹۶۹) مستثنیٰ ہے، (عرشی صاحب مرحوم
نے کوئی حاشیہ بھی دیا نہیں دیا کہ ”تیری“ پر ”تیری“ کو کیوں ترجیح دی گئی؟ کالی داس گپتا رضا
نے بھی کوئی حاشیہ نہیں دیا ہے۔ بعض سنجیدہ قارئین ”تیری“ کو غالب کے سہو پر محمول کرتے ہیں
اور گمان کرتے ہیں کہ مشکل بحر کی وجہ سے غالب کو یہ دھوکا ہوا کہ ”تیری“ کے باوجود مصرع خارج از
بحر نہیں ہوتا۔ اس بحر میں فارسی میں غالب نے بہت کہا ہے۔ اور جہاں تک مجھے یاد آتا ہے، کہیں بھی
کوئی مصرع مخدوش نہیں ہوا۔

یہ غزل نسخہ عرشی زادہ (مرتبہ ۱۸۱۶ مطبوعہ ۱۹۶۹) میں نہیں ہے۔ لیکن نسخہ حمید یہ (مرتبہ
۱۸۲۱ مطبوعہ ۱۹۲۱) میں ہے۔ کالی داس گپتا رضا نے اس کا زمانہ تحریر ۱۸۲۱ متعین کیا ہے۔ اس
وقت تک غالب خاں پختہ کار ہو چکے تھے اور اپنی اکثر بہترین غزلیں کہہ چکے تھے۔ لہذا یہ فرض کرنا
مشکل ہے کہ تو مشقی کی بنا پر غالب نے ”تیری“ کی جگہ ”تیری“ لکھ دیا۔ نسخہ حمید یہ میں اصل کیا لکھا ہے

یہ تو خدا ہی جانے مخطوط اب معدوم ہے۔ لیکن مطبوعہ نسخے میں ”تری“ ہی درج ہے۔ ممکن ہے کہ ۱۸۶۲ء والے کانپوری ایڈیشن کی بنا پر (جس میں ”تری“ ہے) لوگوں کو خیال ہو گیا ہو کہ غالب نے یوں ہی لکھا تھا لیکن میرا خیال ہے کہ یہ مصرع کتابت کی غلطی ہے۔ نسخہ شیرانی (۱۸۲۶ء) جو نسخہ حمیدریہ کے فوراً بعد کا اہم ترین مخطوطہ ہے، اس کی فوٹو کاپی میرے سامنے ہے۔ اس میں صاف ”تیری“ درج ہے پہلے مطبوعہ ایڈیشن (۱۸۴۱ء) کی فوٹو کاپی (مرتبہ کالی داس گپتا رضا) بھی میرے سامنے ہے۔ اس میں بھی صاف صاف ”تیری“ ہے۔ لہذا ہمیں یہ ماننے میں تامل نہ ہونا چاہیے کہ غالب نے ”تیری“ ہی لکھا تھا۔

ممکن ہے غالب کے مخالفین کہیں کہ اس زمانے میں ”تری“ اور ”مری“ وغیرہ الفاظ کے نیچے بھی دو نقطے لگانے کا رواج تھا۔ ظاہر ہے کہ یہ اعتراض غلط ہے۔ اگر ”میری“ لکھا ہوا ہے، لیکن مصرع ”مری“ سے موزوں ہوتا ہے تو اسے ”مری“ پڑھنا چاہیے اور شاعر یا کاتب کو خواہ مخواہ الزام نہ دھرنا چاہیے۔ لیکن اگر ”میری“ لکھا ہے اور ”میری“ ہی سے مصرع بھی موزوں ہوتا ہے، تو محض بغض غالب میں اسے ”مری“ پڑھنا اور مصرعے کو ناموزوں قرار دینا ناانصافی ہے۔ اسی ۱۸۴۱ء والے ایڈیشن میں اس غزل کا مطلع یوں درج ہے

آ کہ میری جان کو قرار نہیں ہے

لحاقت بیداد انتظار نہیں ہے

تو کیا اب ہم یہ کہیں کہ مصرع ادلی خارج از بحر ہے، کیوں کہ ”مری“ کی جگہ ”میری“ لکھا ہوا ہے؟ اسی ایڈیشن اور اسی غزل کے دو شعر حسب ذیل ہیں

قتل کا میرے کیا ہے عہد تو بائے

وائے اگر عہد استوار نہیں ہے

تو نے قسم کشتی کی کھائی ہے غالب

تیری قسم کا کچھ اعتبار نہیں ہے

اس ایڈیشن میں پہلے شعر کا ”میرے“ اور مقطع کا ”تیری“ اسی طرح درج ہیں جس طرح میں نے لکھے ہیں۔ تو کیا ہم یہ کہیں کہ چونکہ اس زمانے میں نقطے لگانے کا کوئی خاص اصول نہ تھا، اس لئے اگرچہ ”میرے“ اور ”تیری“ چھپے ہیں، لیکن غالب نے ”مرے“ اور ”تری“ لکھا ہوگا، لہذا دونوں مصرعے خارج

از بھر ہیں؟ ظاہر ہے کہ ایسا کوئی نہ کہے گا۔ (نسخہ شیرانی میں بھی بعینہ اسی طرح لکھا ہے جس طرح ۱۸۴۱ء کے نسخے میں ہے، یعنی شعر زیر بحث میں "تیری"؛ مقطع کے پہلے والے شعر میں "قتل کا میرے" اور مقطع میں "تیری قسم کا") اس لئے ثابت ہوا کہ غالب نے شعر زیر بحث میں "تیری" ہی لکھا تھا اور یہی قرأت صحیح ہے اور مصرع خارج از بحر نہیں ہے۔

اب معنی پر آئیے۔ مختلف شراح نے اس شعر کی شرح میں جو لکھا ہے وہ بہت خوب ہے۔ میں صرف ایک دو باتیں اور کہنا چاہتا ہوں۔ رونے پر اختیار نہیں ہے، یعنی آنسو نکلے آتے ہیں۔ آنسوؤں کے نکلے آنے کا نتیجہ یہ ہے کہ مجھے تیری بزم سے نکلنا پڑ رہا ہے۔ یعنی آنسوؤں پر تو میرا اختیار نہیں ہے لیکن میں آنسوؤں کے اختیار میں ہوں، اور وہ بھی اس طرح کہ جب وہ نکلے ہیں تو میں بھی نکلتا ہوں۔ پھر، "رونے پر اختیار نہیں ہے" میں جو زور ہے اس سے اشارہ ملتا ہے کہ رونے پر تو اختیار نہیں ہے لیکن کسی اور چیز پر اختیار ہے۔ وہ چیز میرا نکلتا ہی ہو سکتی ہے۔ لیکن وہ بھی میرے اختیار میں نہیں ہے، کیونکہ یہ گریہ ہی تو ہے جو مجھے تیری بزم سے نکال رہا ہے۔ اگر مجھے رونے پر اختیار ہوتا تو میں اسے (یعنی آنسوؤں کو) نکال ہی دیتا، جس طرح آنسوؤں کو مجھ پر اختیار ہے اور وہ مجھے نکالے دے رہے ہیں۔ لیکن اگر میں آنسوؤں کو نکالتا تو وہ ظاہر ہو جاتے اور نتیجہ پھر وہی ہوتا کہ مجھے بزم سے نکلنا پڑتا۔ خوب شعر ہے۔

(۱۱۶)

ہم سے عبث ہے گمان رنجش خاطر
خاک میں عشاق کی غبار نہیں ہے
زمانہ تحریر: ۱۸۱۹

طبائی نے لکھا ہے کہ ”خاک“ بمعنی ”سرشت“ طینت ”خلاف محاورہ ہے“ اور غالب نے یہ لفظ محض ”غبار“ کی مناسبت سے لکھ دیا۔ یہ اعتراض اتنا بادرن معلوم ہوتا ہے کہ آج تک کسی سے اس کا جواب نہ بن پڑا ہے خود موبائی نے ڈپٹ کر کہہ تو دیا کہ ”خاک“ بمعنی ”سرشت“ یقیناً استعمال ہوتا ہے، لیکن انھوں نے کوئی سند نہ پیش کی۔ بس یہ کہہ کر رہ گئے کہ ”مٹی“ کو ”سرشت“ کے معنی میں استعمال کرتے ہیں، اور ”خاک“ بھی اس معنی میں درست ہے۔ ظاہر ہے کہ بے خود موبائی یہاں محض دھاندلی کر رہے ہیں۔ کیونکہ ”مٹی“ بھی ”سرشت“ کے معنی میں نہیں، بلکہ ”ذات“ کے معنی میں آتا ہے۔ فلاں کی طینت اچھی ہے یا سرشت اچھی ہے، اس معنی کو ادا کرنے کے لئے ”فلاں کی مٹی اچھی ہے“ نہیں بول سکتے۔ اور اگر ”مٹی“ بمعنی ”طینت“ مان بھی لیا جائے تو محاورے میں تصرف کر کے ”مٹی“ کی جگہ ”خاک“ کہنا درست نہ ہوگا۔ زبان کا بنیادی قاعدہ ہے کہ محاورہ چاہے کتنا ہی خلاف قواعد کیوں نہ ہو، اس کو قواعد پر ترجیح دینی ہے۔ پھر اس کا الٹا بھی درست ہے، کہ محاورے میں تبدیلی نہیں کر سکتے۔

اگرچہ بعض شارحین نے ”خاک“ کے معنی ”طینت“ لکھے ہیں (شاید اس وجہ سے کہ عربی میں ”مٹی“ کو ”طین“ کہتے ہیں)، لیکن واقعہ یہ ہے کہ ”خاک“ بمعنی ”طینت“ بالکل نہیں ہے، اور طبائی کا اعتراض برقرار رہتا ہے۔ دراصل جس نکتے کی رو سے طبائی کا اعتراض رفع ہوتا ہے، اس پر شراح کی نظر نہیں گئی ہے۔ ”خاک“ بمعنی ”طینت“ تو نہیں ہے، لیکن بمعنی ”ساختہ“

ضرور ہے۔ (اسٹانگاس)۔ لہذا مصرع ثانی کا مطلب ہوا کہ عشاق جس سانچے میں بنے ہیں، یا جس سانچے میں ڈھلے ہیں، یعنی جیسی ان کی فطرت ہے، اس میں غبار (کدورت) بالکل نہیں ہے۔ اور جب ان کی فطرت میں غبار نہیں تو آپ کا یہ گمان کہ ان کے دل میں آپ کی طرف سے غبار ہوگا، یا وہ آپ کے دل کو غبار آلود کریں گے، غلط ہے۔

ایک امکان اور بھی ہے۔ ”خاک“ بمعنی ”خاکستر“ اردو میں بھی ہے، اور فارسی میں بھی۔ اردو میں تو محاورہ ہی ہے، ذلالت چیز جل کر خاک ہوگئی۔ اور فارسی کے لئے ملاحظہ ہو ”فرہنگ آئندہ راج“ جہاں ”خاک“ بمعنی ”خاکستر“ کی سند میں فیضی کا شعر درج ہے۔

بہ آب دیدہ خود پیچ شست دشنہ کنی

مگر در آتش سوزندہ خاک خواہی شد

لہذا فرض کیجئے کہ عاشق سوز عشق یا سوز فراق سے جل کر خاک ہو گیا ہے۔ معشوق کو گمان گذارا ہے کہ عاشق کے دل میں رنجش ضرور ہوگی کہ اس شخص کے عشق میں جان گئی۔ اب عاشق کہتا ہے کہ آپ ہمارے بارے میں رنجش خاطر کا گمان نہ کریں، عشاق کی خاکستر تک میں غبار نہیں ہے، تو دل میں کہاں سے ہوگا؟ اب لفظ ”خاک“ بہت دلچسپ اور معنی خیز ہو جاتا ہے، کہ معنی تو اس کے ”خاکستر“ ہیں، لیکن اس میں اشارہ طینت، سرشت کا بھی موجود ہے۔ ”فرہنگ آئندہ راج“ ہی میں مسعود سعد سلمان کا ایک شعر درج ہے جس میں ”خاک وجود“ کی ترکیب استعمال ہوئی ہے۔ بمعنی ”شخصیت، کردار“۔ لہذا ”خاک“ میں طینت کا اشارہ بہر حال موجود ہے۔

لیکن طباطبائی نے ایک اعتراض اور کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ کہنا کہ عشاق کی طبیعت میں غبار نہیں ہے، محض ادعا ہے شاعر ہے۔ اس کے لئے تعلیل ضروری تھی، ورنہ دعویٰ بے دلیل رہا جاتا ہے۔ اس کا ایک جواب تو یہ ہے کہ جب ”خاک“ بمعنی ”خاکستر“ فرض کیا تو یہ مبالغے کا صیغہ ہو گیا، اس کے لئے دلیل ضروری نہیں۔ دوسرے شرائط نے جواب یہ دیا ہے کہ سچے عاشق کے مزاج میں کدورت کہاں سے ہو سکتی ہے؟ لیکن یہ جواب کمزور ہے، کیوں کہ شعر میں سچے عاشق کا ذکر نہیں ہے۔ اور سچے عاشق کے بھی دل میں رقیب کی طرف سے کینہ ہو سکتا ہے۔ طباطبائی کے اعتراض کا صحیح جواب یہ ہے کہ مصرع ادنیٰ میں ”ہم“ سے مراد واحد متکلم یعنی ”میں“ ہے۔ یعنی یہ ایک فرد واحد کا بیان ہے، کہ مجھ سے

گمان رنجش خاطر مت رکھو۔ دوسرے مصرعے میں متکلم نے ایک کلیہ بیان کیا ہے کہ دیکھو عاشقوں کے دل میں تو غبار ہوتا ہی نہیں، وہ تو سراپا خلوص ہوتے ہیں۔ اب ظاہر ہے کہ دونوں مصرعے ایک فرد واحد کا بیان ہیں اور ادعاے شاعر نہیں ہیں، لہذا محتاج دلیل نہیں ہیں۔ ایک شخص اپنے باسے میں دعویٰ کر سکتا ہے کہ تم میری طرف سے کدورت کا گمان نہ کرو، میں تو عاشق ہوں، اور عاشقوں کا دل کدورت سے پاک ہوتا ہے۔

واضح رہے کہ ادعاے شاعر اور ادعاے شاعرانہ میں فرق ہے۔ ادعاے شاعرانہ کو دلیل کی حاجت نہیں ہوتی، مثلاً خود کو مرغ گرفتار فرض کرنا ادعاے شاعرانہ ہے۔ اسے دلیل کی حاجت نہیں۔ لیکن میں کچھ دن میں گرفتار ہو جاؤں گا، یہ ادعاے شاعر ہے۔ اس کو دلیل کی ضرورت ہے۔

مطلب یوں بیان کرتے ہیں کہ صحرانورد عاشق اپنے پاؤں میں کانٹے چبھ جانے کے باعث دشت نوردی سے محروم ہے اور زانو پر پاؤں رکھے ہوئے، پاؤں میں چبھے ہوئے کانٹوں کو دیکھ کر وہ کہتا ہے کہ ان ہی کم بختوں کی وجہ سے میں پاؤں توڑے بیٹھا ہوں۔ اس شرح میں سب سے بڑی قباحت یہ ہے کہ جوہر آئینہ زانو کے خار پا ہونے کی کوئی تشریح نہیں کی گئی ہے۔ پھر پاؤں میں کانٹے چبھ جانے کی وجہ سے صحرانوردی سے محرومی کا کوئی ذکر شعر میں نہیں ہے۔ اور اس بات کا تو کوئی اشارہ بلکہ کوئی قرینہ بھی نہیں کہ متکلم اپنے زانو پر پاؤں رکھے ہوئے ہے اور کانٹوں کو دیکھ دیکھ کر ناراض ہو رہا ہے۔ بے خود صاحب کی دوسری شرح یہ ہے کہ اب میں نے دشت نوردی ترک کر دی ہے اور اپنے خیالات میں الجھا رہتا ہوں۔ یہی خیالات میرے پاؤں کے کانٹے بن گئے ہیں۔ جس طرح انسان پاؤں میں کانٹوں کے باعث چل پھر نہیں سکتا، اسی طرح یہ خیالات مجھے صحرانوردی سے محروم رکھتے ہیں۔ اس بات سے قطع نظر کہ اس شرح میں بھی ”جوہر آئینہ زانو“ کی کوئی تشریح نہیں، یہ شرح اس لئے بھی ہمل ہے کہ ایک طرف تو خیالات میں الجھے رہنے کو جس کی کوئی دلیل شعر سے نہیں دی ہے، دشت نوردی سے محرومی کا سبب بتایا ہے، اور دوسری طرف اسی دشت نوردی کو ترک کرنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ میں اپنے خیالات میں الجھا رہتا ہوں۔

طباطبائی اپنی طرف سے ایک نکتہ نکالا ہے کہ چونکہ زانو اور پاؤں متصل ہیں، اس لئے پاؤں کے کانٹے آئینہ زانو کا جوہر بن گئے ہیں۔ یہ بات نہ شعر میں ہے، اور نہ بدیہی ہے۔ لیکن اس کو صحیح مان بھی لیا جائے تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ پھر بات کیا بنی؟ بات چوں کہ کوئی بنی نہیں، اس لئے طباطبائی نے یہ کہہ کر قصہ تمام کیا کہ اس شعر میں تشبیہ کا لطف تو ہے لیکن معنی کا لطف نہیں۔

مندرجہ بالا محاکموں پر ادروں کو قیاس کر لیجئے۔ مزید لطف درکار ہو تو نیاز فتح پوری کو سنئے۔ نیاز کا کہنا ہے کہ ”آئینہ زانو“ اور ”زانو“ ایک ہی شے ہے۔ پھر فرماتے ہیں: ”زانو کو آئینہ کہنے کی ایک وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ آئینے کو زانو پر رکھ کر دیکھا جاتا ہے، اور دوسری یہ کہ زانو کی ہڈی آئینہ کی طرح ہوتی ہے۔“ اس عقلی گدے کا ہم رتبہ یہ بیان بھی نیاز صاحب ہی کا ہے کہ ”آئینہ زانو کے جوہر مجھے بالکل خار پا کی طرح نظر آتے ہیں۔“ انھیں یہ بھی خیال نہ رہا کہ فولاد کے گول نشانوں کے معنی میں ”جوہر“ کو واحد استعمال کرتے ہیں۔ یعنی ”آئینے کے جوہر“ اور ”تلوار کے جوہر“ نہیں، بلکہ

”آئینہ کا جوہر“ اور ”تلوار کا جوہر“ کہتے ہیں۔ غلام رسول مہر نے قیاس دوڑایا ہے کہ چونکہ مراقبے میں سر کو زانو پر رکھا جاتا ہے (یہ مشکوک ہے) اور مراقبے میں دل جلا پاتا ہے، اس لئے زانو کو آئینہ کہنے لگے۔ مراقبے میں جلا ملے دل کو، اور آئینے کا لقب ملے زانو کو۔ ماروں گھٹنا پھوٹے آنکھ شاید اسی کو کہتے ہیں۔

ان معروضات کے بعد شعر پر دوبارہ غور کرتے ہیں۔ ”پابدامن کردن“ کے معنی ہیں۔ (۱) کنارہ کشی اختیار کرنا (۲) کسی چیز کو صبر کے ساتھ برداشت کرنا (۳) کسی چیز پر قانع ہو جانا۔ (اسٹانگاس) ٹیک چند بہار نے ”پابدامن کردن“ نہیں درج کیا ہے، لیکن ”پابدامن کشیدن“ لکھا ہے، اور معنی دیئے ہیں۔ آمد و رفت ترک کرنا۔ اسٹانگاس نے ”برہان قاطع“ کا اتباع کیا ہے، کیونکہ وہاں ”پابدامن کردن“ اسی معنی میں درج ہے جو اسٹانگاس میں ہیں۔ لہذا ”پابدامن ہونا“ کے معنی ہوئے ترک آمد و رفت کرنا، کنارہ کشی اختیار کرنا۔ ”ہور ہا ہوں“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) ہو کر رہ گیا ہوں، یعنی اب اس حالت کے بدلنے کی کوئی توقع نہیں۔ (۲) ہو گیا ہوں یعنی پہلے ایک حالت تھی، اب ایک حالت ہے۔ یہ تبدیلی اختیاری بھی ہو سکتی ہے اور اضطراری بھی۔

مندرجہ بالا تجزیے کی روشنی میں مصرع ادنیٰ کا مطلب ہوا کہ میں کسی وجہ سے صحرانوردی ترک کر چکا ہوں اور اب صحرانوردی سے معذور ہوں۔ یا میں کسی وجہ سے صحرا سے کنارہ کشی اختیار کر چکا ہوں۔ اب ”آئینہ زانو“ کو دیکھیے۔

”آئینہ زانو“ دراصل گھٹنے کی گول ہڈی knee cap یعنی چپنی کو کہتے ہیں (اسٹانگاس) یہ استعارہ کس طرح بنا، اس کے بارے میں کچھ کہنا مشکل ہے۔ اغلب یہ ہے کہ اگر پائینچے اونچے اٹھائے جائیں لیکن زانو ڈھکے رہیں تو بھی گھٹنے کی ہڈی دکھائی دیتی ہے۔ اس کو دیکھ کر زانو کے حسن کا کچھ اندازہ ہو سکتا ہے۔ اس لحاظ سے اس کو زانو کا آئینہ (یعنی وہ چیز جس سے زانو کا حال کھلتا ہے) کہہ سکتے ہیں۔ یہ محاورہ اس قدر نادر ہے کہ میں نے اسے غالب کے علاوہ صرف دو جگہ اور دیکھا ہے۔

معنی کی وضاحت کے لئے وہ حوالے بھی درج کرتا ہوں۔ ناسخ کا شعر ہے

نظر آتی ہے صاف اس میں مجھے انجام کی صورت

جو گورستاں میں دیکھا ہے کوئی آئینہ زانو کا

”طلسم ہوشربا“ مصنفہ محمد حسین جاہ (جلد سوم صفحہ ۳۶۲) میں آتا ہے: ”کسی کا سر آئینہ زانو پر بصد حیرانی رکھا ہوا کہ خدا جانے کیا صورت ہو۔“ تاسخ اور جاہ دونوں نے استعارہ اور رعایت دونوں کا حق خوب نبھایا ہے۔ غالب نے ایک قدم آگے جا کر استعارہ اور لغوی معنی دونوں کو ضم کر دیا ہے۔ اس کی تفصیل حسب ذیل ہے۔

گھٹنے کی ہڈی کو ”آئینہ زانو“ کہا، پھر آئینے کو منہ دیکھنے والا آئینہ فرض کیا، اب جب ہڈی سے آئینہ بننے کی منزل طے ہو گئی تو آئینے میں جو ہر بھی فرض کئے۔ اب آئینہ زانو محض ایک ہڈی کا نام نہ رہا، بلکہ اسے لغوی معنی میں برت کر غالب نے نئی استعاراتی جہت پیدا کر دی۔ یہ ایسا ہی ہے جیسے ”دل شب“ کے معنی ہیں ”آدھی رات“ لیکن میر نے اسے ”رات کا دل“ کے معنی میں استعمال کر کے نئی استعاراتی جہت پیدا کر دی ہے۔

کریں ہیں حادثے ہر روز وار آخر تو

سناں آہ دل شب کے ہم بھی پار کریں

مندرجہ بالا بحث کی روشنی میں شعر کا مفہوم یہ بنتا ہے: میں صحرانورد تھا، صحرانوردی وحشت کے باعث ہوتی ہے۔ ایسے عالم میں، جب میں مارا مارا پھر رہا تھا، آئینے میں اپنی صورت دیکھنے کی اور اپنا حال معلوم کرنے کی فرصت یا توفیق کسے تھی؟ اب میں صحرانوردی ترک کر چکا ہوں اور گھٹنے پر سر ٹکائے بیٹھا ہوں۔ ترک صحرانوردی کی وجہ کچھ بھی ہو سکتی ہے، وحشت میں کمی، دوا مانڈگی، مایوسی وغیرہ۔ میں گھٹنے پر سر ٹکائے بیٹھا ہوں، گویا آئینہ زانو میں اپنا منہ دیکھ رہا ہوں۔ آئینے کی خوبی اس کے جوہر میں ہوتی ہے۔ آئینے کے جوہر کو اکثر کانٹے سے تشبیہ دیتے ہیں، خود غالب کا شعر ہے:۔

کمال گرمی سخی تلاش دید نہ پوچھ

برنگ خار مرے آئینے سے جو ہر کھینچ

اب جو میں آئینہ زانو کو دیکھتا ہوں تو مجھے محسوس ہوتا ہے کہ وہ کانٹے جو عالم صحرانوردی میں میرے پاؤں میں چبھے تھے، وہی اس آئینے کا جوہر ہیں۔ یعنی یہ آئینہ اس لئے لائق دیدار بنا کہ میرے پاؤں میں کانٹے چبھے تھے۔ نہ میرے پاؤں میں کانٹے چبھتے اور نہ میں اس طرح پاؤں توڑ کر گھٹنے پر سر ٹیک کر بیٹھتا کہ آئینہ زانو میں منہ دیکھنا نصیب ہوتا۔ صحرانوردی کے باعث میرا

آئینہ زانو جو ہر دار ہوا، اور اب جب صحرانوردی ترک ہے، تو بھی وہ کٹے اپنا جو ہر دکھائیے
ہیں۔ خاص غالب کے رنگ کا شعر ہے۔

(۱۱۸)

تغافل دوست ہوں میرا دماغ عجزِ عالی ہے
اگر پہلو تہی کیجے تو جا میری بھی خالی ہے

زمانہ تحریر: ۱۸۲۱

اس شعر نے بھی شراح کو وہ جھکائیاں دی ہیں کہ تو بہ بھلی۔ نیاز فتح پوری نے مشکلاتِ غالب کو حل کرنے کا بیڑا اٹھایا تھا، اور ان کا خیال تھا کہ ”غیر ضروری مباحث میں الجھے بغیر اگر سادہ الفاظ میں غالب کے مشکل اشعار کا مفہوم ظاہر کر دیا جائے تو زیادہ مناسب ہے۔“ نیاز صاحب شعر زیر بحث پر یوں رقم طراز ہیں: ”مقصود صرف عالی ظرفی کا اظہار ہے، جس کو اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ اگر کوئی شخص میری طرف سے پہلو تہی بھی کرے تو میں سمجھتا ہوں کہ میری جگہ بدستور خالی ہے۔“ اس بات سے قطع نظر کہ نیاز صاحب کی ”شرح“ دراصل شعر کے ایک حصے کی تشریح اور زندانِ توجہ در دہانہ کی مصداق ہے، سوال یہ ہے کہ دماغ عجز کا عالی ہونا اور تغافل دوست ہونا عالی ظرفی کیوں کر ہو سکتا ہے؟ عالی ظرفی کے معنی ہیں: ”تمہل کی طاقت، یعنی کسی زیادتی یا قصور کو معاف کر دینا، کسی دشمن کے بھی ساتھ نیک سلوک کرنا، کسی ذاتی پر خاش کی بنا پر کسی کی امداد سے انکار نہ کرنا۔“ وغیرہ۔ آپ خود سوچئے کہ دوسرے مصرعے میں عالی ظرفی کا اظہار ہے کہ خود داری اور بددماغی کا؟

حسرت موہانی کہتے ہیں: ”میرے عجز کا درجہ یہاں تک بڑھا ہوا ہے کہ تغافل کو دوست رکھنے لگا ہوں۔ پس اس صورت میں ظاہر ہے کہ آپ پہلو تہی کریں گے تو گو یا میرا پاس کریں گے۔“ اس تشریح کی بنیاد پر حسرت نے یہ نکتہ نکالا ہے کہ ”تغافل، التفات سے بہتر ہے۔“ لیکن مشکل یہ ہے کہ ”دماغ عجز“ کے عالی ہونے کا مفہوم ”عجز کا درجہ بڑھا ہوا ہونا“ نہیں ہو سکتے، کیونکہ ”دماغ“ کے معنی

”درجہ“ یا ”مرتبہ“ نہیں ہوتے۔

بے خود دہلوی فرماتے ہیں: ”میری طینت میں عجز و انکسار کا مادہ اس قدر زیادہ پیدا کیا گیا ہے کہ میں انعام کو اکرام سمجھتا ہوں۔ یہاں مشکل یہ ہے کہ عجز و انکسار کی کثرت ہونا اور چیز ہے اور دماغ عجز کا عالی ہونا اور چیز۔ پھر پورے شعر میں کوئی بھی لفظ انعام و اکرام کے مضمون کی طرف اشارہ تک نہیں کرتا، یہ مضمون مذکور ہونا تو دور کی بات ہے۔ غلام رسول ہرنے بھی نیاز وغیرہ کا نتیجہ کیا ہے، ہاں انھوں نے غالب کا ایک فارسی شعر ضرور نقل کیا ہے۔

در آغوش تغافل عرض یک رنگی تو اس دادن

تہی تہا می کنی پہلو بما بنمودہ جارا

مولانا مہر نے ”دادن“ کی جگہ ”دین“ لکھا ہے۔ ممکن ہے مہر کتابت ہو۔ مولانا مہر کے خیال میں فارسی اور اردو شعر ہم مضمون ہیں۔ مجھے اس میں کلام ہے۔ فارسی شعر کا مضمون معشوق کے اظہار اور وفاداری پر طنز ہے، یا خود پر طنز ہے۔ اردو شعر کا مضمون بالکل صاف صاف یہ ہے کہ مستکلم تغافل دوست ہے۔

شعر میں دو کلیدی لفظ ہیں۔ ”دماغ“ اور ”پہلو تہی“ کے کئی معنی ہیں۔ جو معنی ہمارے مفید مطلب ہیں، وہ ہیں ”غرور، گھمنڈ“ (برہان قاطع) اردو میں بھی یہ معنی آج تک مستعمل ہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں (۱) فلاں کو اپنی دولت پر بہت دماغ ہے (۲) فلاں شخص بڑا دماغ دار ہے، عام لوگوں سے بات ہی نہیں کرتا۔ وغیرہ۔ لہذا ”دماغ عجز“ کے معنی ہوئے ”عجز (عاجزی) پر غرور اور گھمنڈ“ اور تیسرا دماغ عجز عالی ہے ”کے معنی ہوئے“ مجھے اپنی عاجزی پر بہت زیادہ گھمنڈ ہے“ یہاں بھی غالب نے حسب معمول استعارہ در استعارہ بڑھاتا ہے۔ دماغ کا عالی ہونا استعارہ ہے۔ اس کے معنی ہیں ”بہت ذہین ہونا، دماغ کا بہت پر قوت ہونا“ پھر ”دماغ“ بمعنی عجب و غرور و تجتر دوسرا استعارہ ہے۔ غالب نے دونوں کو ملا کر دماغ عجز کے عالی ہونے کا تیسرا استعارہ بنالیا۔

”پہلو تہی“ کے معنی لوگوں نے ”بے توجہی، انعام، بے اتفاقی“ وغیرہ فرض کئے ہیں۔ دراصل اس کے معنی ہیں ”اجتناب کرنا، گریز کرنا“ یہ درست ہے کہ ان معنی سے ”بے توجہی“ وغیرہ پر بھی اشارہ

ہے، لیکن بے توجہی وغیرہ اس محاورے کے اصل معنی نہیں ہیں۔ لہذا ”اگر پہلو تہی کیجے“ کے معنی ہوئے
 ”اگر آپ مجھ سے اجتناب کریں، دور دور رہیں“ شراح نے جو معنی فرض کئے ہیں ان کی رو سے ”تغافل“
 اور ”پہلو تہی“ تقریباً ہم معنی ہو جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ غیر ضروری، بلکہ نامناسب ہے۔
 ان نکات کی روشنی میں شعر کی شرح حسب ذیل ہے۔

بعض لوگ تغافل کو ناپسند کرتے ہیں۔ لیکن میں اپنی عاجزی کی بنا پر تغافل کو پسند کرتا
 ہوں۔ یہ میری امتیازی صفت ہے، اس لئے مجھے اس پر گھمنڈ بھی ہے۔ لہذا، اگر آپ مجھ سے اجتناب
 کریں تو میری جگہ خالی پائیں گے۔ یعنی میں تو اپنی تغافل دوستی اور غرور عاجزی کی بنا پر آپ کے
 پاس پھٹکوں گا نہیں، اور آپ کو میرے جیسا دوسرا ملنے والا نہیں۔ اس لئے میری جگہ خالی ہی رہے گی۔
 ایک اور مفہوم حسب ذیل ہے۔ میں تغافل کو پسند کرتا ہوں، اور ایسا بھی ہے کہ اپنے عجز
 پر میں مغرور بھی بہت ہوں۔ لہذا اگر آپ نے مجھ سے اجتناب کیا تو میں بھی محفل میں جگہ خالی کر دوں گا
 اگر میں صرف تغافل دوست ہوتا تو آپ کا اجتناب شاید مجھے برا نہ معلوم ہوتا۔ لیکن چونکہ مجھے اپنے
 عجز پر غرور بھی ہے، اس لئے جہاں آپ نے مجھ سے پہلو تہی کیا، میں بھی اپنی جگہ سے اٹھ کر چلا۔

نکتہ یہ ہے کہ ”تغافل“ اور ”پہلو تہی“ کرنا دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ تغافل تو یہ ہے کہ
 کوئی ہماری طرف متوجہ نہ ہو۔ اور پہلو تہی کرنا یہ ہے کہ کوئی ہم سے گریز کرے، ہم کو دیکھ کر الگ
 ہو جائے، منہ پھیرے، ہٹ جائے۔ تغافل تو ہم کو پسند ہے، لیکن اجتناب گوارا نہیں۔ تغافل
 اس لئے پسند ہے کہ اس میں ارادی بے توجہی اور توہین ثابت نہیں ہوتی۔ میں عاجزی و انکسار
 کے باعث اسی پر خوش ہوں کہ آپ مجھ سے تغافل کرتے ہیں، براہ راست میری توہین نہیں کرتے۔
 لیکن اجتناب تو ارادی ہوتا ہے، اس میں توہین کا عنصر ہے، اس لئے جہاں آپ نے اجتناب دکھایا،
 میں نے اپنی جگہ خالی کی۔

تیسرا مفہوم یہ ہو سکتا ہے کہ مجھے اپنی عاجزی پر گھمنڈ ہے، اور اس درجہ گھمنڈ ہے کہ اسی
 بنا پر میں تغافل تک کو پسند کرتا ہوں۔ کیوں کہ عاجزی کا تقاضا یہ ہے کہ آپ اپنی شخصیت کو بالکل
 پس پشت ڈال دیں اور اس چیز کو عزیز رکھیں، مثلاً تغافل، جس سے آپ کی شخصیت کی نفی ہوتی ہو۔
 لہذا اگر آپ مجھ سے اجتناب کریں گے تو میں اور بھی خوش ہوں گا اور سمجھوں گا کہ آپ نے میرے لئے

جگہ خالی کر دی۔

چونکہ ”تہی“ کے معنی ”خالی“ ہیں، اس لئے ”پہلو تہی“ اور ”جامیری بھی خالی ہے“ میں ایہام اور ضلع کے تعلق ہمیشہ برقرار رہتا ہے۔

آخری سوال یہ ہے کہ عجز پر گھمنڈ کس طرح ہو سکتا ہے، کیوں کہ عجز تو غرور کی ضد ہے اس کا جواب یہ ہے کہ دینیات کا ماننا ہوا مسئلہ ہے کہ لوگوں کو اپنی عبادت پر، اپنے انکسار پر، اپنے علم و تواضع پر گھمنڈ ہو سکتا ہے، اور شرع میں ایسے غرور کی ممانعت شدت سے آئی ہے۔

(۱۱۹)

بے خودی بستر تمہید فراغت ہو جو
پر ہے سائے کی طرح میرا شبناں مجھ سے
زمانہ تحریر: ۱۸۲۱ء

آفریں ہے طبائی پر، کہ ایک طرف تو، انھوں نے کلام غالب کی لکھنؤ میں دہلیار قائم کیا ہے کہ چھ اچھے اچھے س تک نہ پہنچ پائے۔ اور دوسری طرف انھوں نے غالب پر لکھنؤ چینی جتنی کہ غالب کا تحقیر کا کوئی موقعہ باقی سے جانے نہیں دیا ہے۔ اور جب اس پر جوش کا غلبہ ہوتا ہے تو وہ مناسب موقعے کا بھی انتظار نہیں کرتے، بلکہ بے موقع ہی چانداری کر ڈالتے ہیں۔ چنانچہ شعر زیر بحث میں لفظ ”ہو جو“ کے بارے میں وہ فرماتے ہیں کہ ”ہو جو خود ہی دایمات لفظ ہے۔ مصنف نے اس پر اور طرہ کیا کہ تخفیف کر کے ہو جو بنایا۔“ لفظ ”ہو جو“ کو دایمات قرار دینے سے پہلے طبائی کو چاہیے تھا کہ وہ انیسویں کے ادائوں در وسط میں رائج مواد رہ کی پہچان میں کرتے اور دیکھتے کہ اس زمانے کے شعرا کا رویہ اس لفظ کے بارے میں کیا تھا۔

بے خود موبانی نے ”ہو جو“ کو اساتذہ دہلی کے ”تصرفات قادرانہ“ کی مثال بتایا ہے۔ لیکن یہ دفاع ناکافی بھی ہے اور غیر ضروری بھی۔ طبائی نے غالب کی زبان پر اس انداز سے اظہار خیال کیا ہے گویا غالب کو انیسویں صدی کی آخری دہائی میں مروج لکھنؤی روزمرہ کا پابند ہونا چاہیے تھا۔ حالانکہ ظاہر ہے کہ غالب کی زبان کم و بیش وہی ہے جو شاہ نصیر اور ذوق کی تھی، یعنی وہ زبان جو انیسویں صدی کے نصف اول میں دلی کا روزمرہ تھی۔ طبائی کو یہ بات معلوم نہ تھی کہ غالب کی یہ غزل اس کے زمانہ نو جوانی کی ہے۔ (اس وقت تک نسخہ محمدیہ شائع نہ ہوا تھا) لیکن بے خود موبانی کو تو یہ بات بخوبی معلوم ہوئی چاہیے تھی کہ ۱۸۲۰ کے آس پاس کی دہلی زبان

کو ۱۹۰۰ کے لکھنؤی روزمرہ کے معیار سے نہیں جاچ سکتے۔

ایک اور بات بھی قابل لحاظ ہے۔ ۱۸۵۰ کے بعد ہماری زبان بہت تیزی سے بدلی جتنی تبدیلیاں انیسویں صدی کے نصف دوم میں رونما ہوئیں، وہ ان تبدیلیوں سے بہت زیادہ تھیں جو اٹھارویں صدی کے نصف دوم میں واقع ہوئیں۔ ذوق، غالب، مومن، ان سب پر اٹھارویں صدی کے نصف دوم کے اثرات نمایاں ہیں۔ یہی عالم آتش و ناسخ کا ہے۔ چنانچہ خود ناسخ و فوات (۱۸۳۸) نے لفظ ”ہو جیو“ آزادی سے استعمال کیا ہے۔

ناسخ نہ ہو جیو گس خوان غنیا

سنا ہوں یہ سخن لب نان جوں سے میں

جہاں تک سوال تخفیف کا ہے، تو کیمیو، لیجیو، دیجیو کی تخفیف، کیجو، لیجو، دیجو، دلی کی زبان میں عام تھی۔ مصحفی نے تو ایک پوری غزل ”کہہ دیجو“ کی ردیف میں لکھی ہے۔

خیر، یہ بات الگ ہے کہ ”ہو جیو“ و ابیات ہے، اور ”ہو جو“ و ابیات تر۔ اس امکان پر بھی غور کرنا ہے کہ صحیح متن ”ہو جو“ (بمعنی ہو جیو کا مخفف) ہے، یا یہ ”ہو“ اور ”جو“ کا مجموعہ ہے۔ ”ہو“ ڈھائیہ اور ”جو“ حرف شرط۔) حامد علی خاں نے اپنے مرتب کئے ہوئے دیوان میں اصرار کیا ہے کہ یہ ”ہو“ اور ”جو“ کا مجموعہ نہیں ہے، جیسا کہ بعض لوگ فرض کر لیتے ہیں، بلکہ ”ہو جیو“ کا مخفف ہے اور ”ہو“ میں واؤ معروف ہے۔ ”ہو“ کا واؤ معروف سے ہونا مشکوک ہے، لیکن اس وقت یہ بحث نہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ بعض لوگوں نے ”ہو جو“ کو ”ہو جیو“ کا مخفف نہیں، بلکہ ہو جو پڑھا ہے۔ نسخہ عرشی کے دونوں ایڈیشنوں میں ”ہو جو“ کے بعد علامت ندا (!) ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ مولانا عرشی نے بھی ”ہو جو“ کو ”ہو جیو“ کا مخفف قرار دیا ہے۔

اس وقت خوش قسمتی سے ہم میں سے اکثر کے سامنے غالب کے قدیم ترین مخطوطوں (پشتنا نسخہ حمید یہ) اور اولین ایڈیشن کے فوٹو موجود ہیں۔ مطبوعہ نسخہ حمید یہ کی اشاعت اول (۱۹۲۱) بھی دستیاب ہے۔ ان کا مطالعہ کرنے سے مندرجہ ذیل صورت حال نظر آتی ہے :

- (۱) زیر بحث شعر نسخہ عرشی زادہ (تاریخ کتابت ۱۸۱۶) میں نہیں ہے۔
- (۲) زیر بحث شعر پہلی بار نسخہ حمید یہ (تاریخ کتابت ۱۸۲۱) میں نظر آتا ہے مخطوطے

لا حال معلوم نہیں، کیوں کہ اس کی فوٹو نہیں ملتی اور خطوط خود معلوم نہیں کہاں پوشیدہ ہے
مطبوعہ ایڈیشن (۱۹۲۱ء) کے صفحہ ۸۶ پر ”ہو“ اور ”جو“ الگ الگ بالکل صاف صاف لکھے
ہوئے ہیں۔

(۳) نسخہ شیرانی (تاریخ کتابت ۱۸۲۶ء) کے ورق ۸۰ لف پر یہ شعر ہے۔ اس میں ”ہو“
اور ”جو“ الگ الگ نسخہ حمید یہ (مطبوعہ) سے بھی زیادہ واضح لکھے ہوئے ہیں۔

(۴) پہلے مطبوعہ ایڈیشن (۱۸۶۲ء) فوٹو کاپی شائع کردہ دکان داس گپتا رخصا کے صفحہ ۸۰
پر یہ شعر ہے۔ طباعت داغ دار ہے، لیکن ”ہو جو“ اس طرح لکھا ہے کہ ایک لفظ معلوم ہوتا ہے۔
(۵) ۱۸۶۲ء کے کانپوری ایڈیشن (صفحہ ۶۸) پر ”ہو جو“ والا شعر ہے۔ ”ہو جو“ اس طرح
لکھا ہے کہ اس کو ہو + جو بھی پڑھ سکتے ہیں اور ”ہو جو“ (ایک لفظ) بھی۔

مندرجہ بالا محاکمے معلوم ہوتا ہے کہ ہو + جو کی قرأت کچھ تنی معینہ نہیں، کیوں کہ کچھ
شہادتیں اس کی موافقت میں ہیں۔ اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ اگر یہ ہو + جو ہے تو معنی کیا ہیں؟
جیسا کہ میں نے اوپر لکھا ہے، ”جو“ کو حرف شرط قرار دیا جاسکتا ہے۔ اب معنی یہ ہوئے
کہ اگر میرا شہستان سائے کی طرح نجد سے پر ہے تو مجھے امید ہے (یا) میں سمجھتا ہوں کہ اب مجھے
بے خودی نصیب ہوگی۔ اور یہ بے خودی تمہید فراغت کا بستر ہوگی یعنی یہ بے خودی ایسا
بستر، ایسی آرام گاہ ہوگی، جسے فراغت کی تمہید کہیں تو بے جا نہ ہوگا۔ ”تمہید“ اور ”بستر“ میں
ضلع کا تعلق ہے۔ کیوں کہ ”تمہید“ کے اصل معنی ”بستر بچھانا“ ہوتے ہیں۔

سوال اٹھ سکتا ہے کہ اگر شہستان میرے سائے کی طرح مجھ سے پر ہے تو اس سے بے خودی
کیوں کر حاصل ہوگی؟ اس کا جواب یہ ہے کہ جب تک میں آشفستگی اور وحشت کے عالم میں مارا
مارا پھرتا تھا، میں شہستانوں اور آرام گاہوں سے بے تعلق تھا اب جو میں اپنے شہستان میں
آکر بیٹھا ہوں، تو ظاہر ہے کہ وحشت کو ترک کر چکا ہوں۔ اب میں عشق کی اس منزل میں ہوں
جو استغراق اور حیرت کی منزل ہے۔ ظاہر ہے کہ اب بے خودی اور اس کے نتیجے میں وحشت،
سراسیمگی اور سرگردانی سے فراغت ہی حاصل ہونے کی امید ہوگی۔ وہ سراسیمگی یہ ہے کہ جب
تک مجھ کو اپنی ہستی اور اپنے وجود کا احساس تھا، تب تک مجھ میں وحشت اور شوریدہ سری تھی۔

اب جب مجھے بے خودی حاصل ہونے والی ہے تو ظاہر ہے کہ اپنی ہستی سے بھی فراغت حاصل ہوگی۔ جب میرا شبستاں میرے سائے سے پر ہو جائے گا تو مجھے بے خودی اور بھر آرا مہی آرام ہوگا۔ جب ہستی کا احساس نہ ہوگا (بے خودی ہوگی) تو فراغت بھی حاصل ہوگی۔

یہ سب باتیں تو ہوئیں، لیکن میرا شبستاں سائے کی طرح مجھ سے پر ہے، اس سے کیا مراد ہے؟ شراح نے اس گتھی کو حل کرنے کی بہت کوشش کی ہے، مگر لا حاصل۔ یوسف سلیم چشتی فرماتے ہیں، ”جس طرح سائے کا گھر سائے سے معمور ہوتا ہے“ لیکن شعر میں نہ سائے کے گھر کا ذکر ہے، اور نہ سائے سے اس گھر کے معمور ہونے کا بیان۔ بے خود موبانی کا ارشاد ہے: ”میرا شبستاں اس طرح پر ہے جس طرح سائے سے سایہ دار چیز“ یعنی یہاں یوسف سلیم چشتی اور بے خود موبانی ہم خیال ہیں۔ بے خود دہلوی نے نثر کر کے مصرع چھوڑ دیا ہے۔ ”سائے کی طرح میرا شبستاں مجھ سے بھرا ہوا ہے“ حسرت موبانی کے خیال میں ”میرا شبستاں مجھ سے پر ہے، جس طرح سائے کا شبستاں سائے سے پر ہوتا ہے“ لیکن مصرعے میں سائے کے شبستاں کا کوئی ذکر ہے ہی نہیں۔ طباطبائی نے عمدہ بات کہی ہے کہ ”فراغت“ کے لغوی معنی ”خالی ہونا“ ہیں، اور یہ لفظ ”پر“ کے مناسبات میں سے ہیں۔ لیکن ”سائے“، ”در“ ”پر“ میں کیا مناسبت ہے، یہ بات واضح نہیں ہوتی۔ دراصل غور کرنے کا لفظ ”مجھ سے“ ہے۔ میرا شبستاں مجھ سے پر ہے، جس طرح کہ میرا سایہ مجھ سے پر ہوتا ہے۔ اب ظاہر ہے کہ کسی شخص کے سائے میں صرف اس شخص کی ہی کار فرمائی ہوتی ہے، جس کا سایہ ہوتا ہے۔ یعنی سائے سے زیادہ ذاتی اور شخصی چیزیں کم ہوتی ہیں۔ سایہ تاریک ہوتا ہے، یعنی بھرا بھرا ہوتا ہے، کیوں کہ تاریکی خالی جگہ کو بھر دیتی ہے۔ (سایہ ناک کے معنی ”تاریک“ ہوتے ہیں) اب سایہ خود کس چیز سے بھرا ہوا ہوتا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس شے سے، جس کا وہ سایہ ہے لہذا میں اپنے شبستاں میں سائے کی طرح محیط ہوں۔ سارا شبستاں مجھ سے اسی طرح بھرا ہوا ہے جس طرح میرے سائے میں صرف میرے جسم یا وجود کی کار فرمائی ہوتی ہے۔ تشبیہ بہت بدیع ہے، لیکن اتنی دور کی ہے کہ لطف کم ہو گیا ہے۔

(۱۲۰)

مے کدہ گر چشم مست ناز سے پاؤں شکست
موسے شیشہ دیدہ ساغر کی مژگان کی کرے

زمانہ تحریر ۱۸۱۶ء

اس شعر کے شارحین کو دو گروہوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ایک کی نظر میں موسے شیشہ کا دیدہ ساغر کی مژگان کی کرنا یہ ظاہر کرتا ہے کہ دیدہ ساغر کو حیرانی ہے۔ دوسرے کا خیال ہے کہ دیدہ ساغر کی حیرانی نہیں، بلکہ ساغر کا شرمندہ ہو کر نظر میں جھکا لینا مراد ہے۔ بے خود موہانی نے صحیح لکھا ہے کہ شعر میں حیرانی کا کوئی ذکر نہیں۔ لہذا یہی مفہوم درست ہے کہ شرمندگی کے باعث ساغر کی آنکھ جھپک جاتی ہے۔

پہلے مصرعے کی شرح میں ایک خفیف سا اختلاف رائے بعض شارح کے درمیان ہے۔ بعض نے ”شکست پانا“ کے معنی لئے ہیں ”ہار جانا“ اور بعض نے ”ٹوٹ جانا“ مراد لیا ہے۔ ظاہر ہے کہ ”ہار جانا“ ہی صحیح ہے، کیونکہ ”ٹوٹ جانا“ کے لئے ”شکست ہونا“ یا ”شکست ہونا“ بولتے ہیں، نہ کہ ”شکست پانا“ لیکن یہ بھی ہے کہ غالب نے ”شکست“ بمعنی ”ٹوٹنا“ سے بھی فائدہ اٹھایا ہے، کیونکہ اس کے بغیر ”موسے شیشہ“ کا جواز نہ پیدا ہوتا۔ جیسا کہ میں پہلے بھی کہتا رہا ہوں، میرا اور غالب دونوں کی نمایاں صفت ہے کہ وہ الفاظ کے لغوی معنی پر استعارہ تعمیر کرتے ہیں اور اس طرح رعایت کے لئے نئے رنگ دکھاتے ہیں۔

یہ سب تو ہوا۔ اور یہ بھی کہ شعر معمولی ہے، کیوں کہ مضمون میں کوئی لطف نہیں۔ طباطبائی نے ٹھیک کہا ہے کہ ”اس قدر قصص اور مضمون کچھ نہیں“۔ لیکن متداول شرحیں بعض مقامات پر تشنہ معلوم ہوتی ہیں۔ صرف علامہ سہا نے ایک نکتہ نکالا ہے کہ مصرع ثانی کو مصرع ادنیٰ کا نتیجہ نہیں،

بلکہ اس کی شرط سمجھنا چاہیے۔ یعنی موئے شیشہ اس وقت دیدہ ساغر کے لئے مڑگاں کا کام کرے گا جب میکدے کو چشم ناز کے مقابلے میں شکست ہوگی۔ یہ الفاظ سہا، ”پس یہ تکمیل دیدہ ساغر اس وقت ہو سکتی ہے کہ چشم معشوق سے میکدے کو شکست ہو، کیوں کہ شیشے میں بغیر ٹوٹے بال نہیں پڑتا“ یہ نکتہ خوب ہے، لیکن مندرجہ ذیل مزید باتوں پر غور کیجئے۔

ساغر کو آنکھ سے تشبیہ دی ہے، لیکن ایسی آنکھ سے خونگی ہے، کیوں کہ اس پر مڑگاں کا سایہ نہیں۔ وہ آنکھ خونگی ہے، وہ شرم سے منہ نہیں چھپا سکتی، کیوں کہ مڑگاں ہی آنکھوں کو ڈھانپنے کا کام کرتی ہے۔ اب جب چشم ساغر شرمندہ ہوئی تو وہ اپنی شرم کو کس طرح چھپائے، کہ مڑگاں تو ہیں ہی نہیں۔ لہذا اے کدہ کی شکست کے ساتھ ساغر بھی شکست ہو جاتا ہے (ٹوٹ جاتا ہے) یعنی اس میں بال آجاتا ہے۔ اب جو اس میں بال پڑا (یعنی موئے ساغر پیدا ہوا) تو اس نے دیدہ ساغر کو چھپانے کے لئے مڑگاں کا کام کیا۔ یعنی ذہنی کیفیت (شرم) طبعی حالت پر اثر انداز ہوئی۔ (یسا اکثر ہوتا ہے کہ ذہنی کیفیت کا نتیجہ جسمانی عارضے یا طبعی تبدیلی کی شکل میں نمودار ہوتا ہے۔

اس شرح کی رو سے شعر میں نازک خیالی کا پہلو تو آگیا، لیکن کوئی خاص خوبی اب بھی نہیں پیدا ہوئی۔ کیونکہ ساغر کو آنکھ سے تشبیہ دینا کوئی بہت بدیع یا مناسب بات نہیں اس پر مستزاد یہ کہ شیشے میں پڑے ہوئے ایک بال یا چند بالوں کو مڑگاں قرار دینا نہ صوری اعتبار سے مناسب ہے اور نہ معنوی اعتبار سے۔ کھینچ کھا پنچ کر ساغر کو آنکھ سے تشبیہ تو دے بھی سکتے ہیں، لیکن بال تو ساغر کے منہ کے ادپر یا لب ساغر پر تو پڑتا نہیں، کہ مڑگاں کی محاکات مکمل ہو سکے۔ بال تو ساغر کے بدن میں پڑتا ہے، جب کہ مڑگاں کی شرط یہ ہے کہ وہ آنکھ پر سایہ کئے ہوئے ہو، یا کر سکتی ہو۔ لہذا یہ تشبیہ بہت بُری ہے۔

لیکن ابھی ایک پہلو اور بھی ہے۔ مصرع ادنیٰ میں ”اگر“ پر غور کیجئے۔ ظاہر ہے کہ یہ حرف شرط ہے۔ یعنی اس کے ذریعے ہم ظاہر کرتے ہیں کہ اس کے بعد جو بیان ہے، وہ واقعہ نہیں ہے، بلکہ واقعے کے امکان کا پتہ دیتا ہے۔ مثلاً ہم نے کہا ”اگر بارش ہوئی“ یعنی بارش کا ہونا یقینی اور واقعی نہیں ہے، بلکہ احتمالی ہے۔ لہذا اے کدہ اگر چشم ناز سے شکست پائے کے معنی ہوئے

کہ اگر ایسا واقعہ پیش آیا۔ یعنی چشم مست ناز ہزار نشہ بردوش ہو، لیکن یہ یقینی نہیں کہ وہ میکرے
 کو شکست دے دے گی۔ ہاں، اگر وہ شکست دے دے، تو موے ساغر اسی طرح ساغر کی حفاظت
 کرے گا جس طرح نثر گاں آنکھ کی حفاظت کرتی ہے۔ اگر سوال ہو کہ موے شیشہ بھلا کس طرح
 ساغر کی حفاظت کرے گا؟ تو جواب یہ ہے کہ جس چیز میں بال پڑ جائے وہ ٹکڑے ٹکڑے نہیں
 ہوتی، صرف چٹک جاتی ہے، اور اغلب امکان رہتا ہے کہ اگر نہ چٹکتی تو ٹکڑے ٹکڑے ہو جاتی۔
 بال پڑ جانے کے بعد ٹکڑے ٹکڑے ہو جانے کا امکان کم ہو جاتا ہے۔

موے شیشہ کے مضمون میں اس قدر موثر گافیوں کے باوجود طباطبائی کی بات بڑی
 حد تک صحیح رہتی ہے۔ معلوم ہوا جب تک مناسبیں برعمل اور مضمون نہ دار نہ ہو، بات غبی
 نہیں ہے۔

(۱۲۱)

سرشک سر بہ صحرا دادہ نورالعین دامن ہے
دل بے دست و پا افتادہ بر خور دار بستر ہے
زمانہ تحریر: ۱۸۱۶

اس شعر میں مضمون اور معنی کی ندرت ہے، لیکن کوئی خاص باریکی نہیں۔ اس کے
باد جو داس کے بعض پہلو شارحین کی نگاہ سے پوشیدہ رہے ہیں۔ مفہوم تو یہ ہے کہ وہ آنسو جو صحرا
کا ارادہ کر کے نکلا تھا، دامن کو بہت پیارا ہے۔ اور وہ دل جو بے دست و پا پڑا ہوا ہے بستر
کا بر خور دار ہے۔ بعض لوگوں نے یہ بھی کہا ہے کہ ”سر بہ صحرا دادہ“ اور ”سرشک“ میں ترکیب توصیفی
نہیں، بلکہ تملیکی ہے۔ یعنی مفہوم یہ ہے کہ سر بہ صحرا دادہ کے آنسو، یعنی وہ آنسو جو اس شخص نے
بہائے ہیں جو صحرا میں سرگرداں و پریشاں ہے۔ لیکن یہ محض بے کار کی موشگافی ہے، اور کچھ قرین
قیاس بھی نہیں، کیونکہ ایسے موقع پر، جہاں کسی شخص کے بارے میں کوئی عمومی اسم استعمال کیا
جائے تو وضاحت کر دیتے ہیں (مثلاً من سر بہ صحرا دادہ، یا اں سر بہ صحرا دادہ) یا پھر جمع استعمال
کرتے ہیں (مثلاً لب خشک در تشنگی مردگان کا۔) دوسری بات یہ کہ اگر مصرع اولیٰ میں ”سر بہ صحرا
دادہ“ سے کوئی شخص مراد ہے، تو مصرع ثانی میں ”بے دست و پا افتادہ“ سے بھی کوئی شخص مراد
ہونا چاہیے۔ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے، اور نہ ہی ایسی تخصیص ممکن ہے۔ تو پھر مصرع اولیٰ میں
تخصیص کیوں ہو؟

بعض شارحین نے کہا ہے کہ ”دامن“ کو صحرا سے تشبیہ دیتے ہیں۔ یہ بات بالکل غلط ہے۔
صحرا اور دامن میں رعایت ضرور ہے، کیونکہ دامن صحرا کہلاتے ہیں۔ لیکن دامن کو صحرا سے تشبیہ نہیں
دینے، اور نہ ہی اس شعر میں دامن کو صحرا کا استعارہ فرض کرنے کا کوئی جواز ہے۔

نکتے کی باتیں حسب ذیل ہیں:

(۱) آنسو بہانے والے کا ارادہ یا خیال تھا کہ اتنے آنسو بہاؤں گا کہ آنسوؤں کی نہر بن جائے گی، اور صحرا تک پہنچے گی۔ یا آنسو اتنے جوش سے نکلتے تھے کہ گویا ان کا ارادہ صحرا تک پہنچنے کا تھا۔ لیکن وہ دامن تک آکر رہ گئے۔ دامن تک آکر رہ جانا اس باعث ہو سکتا ہے کہ آنسوؤں میں دراصل اتنا زور ہی نہ تھا کہ وہ صحرا تک پہنچتے۔ یا پھر یہ کہ دامن اتنا وسیع تھا کہ آنسو اسی میں گم ہو کر رہ گئے۔ دونوں صورت حالات میں شاعر کا لہجہ طنزیہ ٹھہر سکتا ہے، اور یہ طنز خود اپنے اوپر ہے۔ آنسو دامن تک ہی رہ گئے، گویا وہ دامن کو بہت پیار سے تھے۔

(۲) ”برخوردار“ کو اردو میں اولاد یا عزیز خورد کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ لیکن فارسی میں یہ مفہوم نہیں ہے۔ بعض شراح نے ”برخوردار“ کی تشریح میں موشگافیاں اس نقطہ نظر سے کی ہیں کہ ”برخوردار“ بمعنی اولاد ہے۔ لیکن ”برخوردار بستہ“ فارسی ترکیب ہے۔ اس ترکیب میں ”برخوردار“ کے اردو معنی کا وجود فرض کرنا غالب کے نقطہ نظر سے غلط ہوگا۔ بلکہ آج بھی بعض لوگ اس نظریے کے قائل ہیں کہ اگر فارسی لفظ کسی ایسے معنی میں استعمال ہو جو فارسی میں نہیں ہیں، تو اس معنی کو برتتے ہوئے اس لفظ کو فارسی ترکیب میں باندھنا غلط ہوگا۔ چنانچہ بعض لوگ اقبال کے مصرعے

”ناگجا آویزش دین و وطن“

پر اعتراض کرتے ہیں کہ ”آویزش“ بمعنی ”جھگڑا، مناقشہ“ فارسی نہیں ہے، اس لئے ”آویزش دین و وطن“ بمعنی ”دین اور وطن میں جھگڑا، مناقشہ، اختلاف رائے“ غلط ہے۔ میں ان لوگوں میں سے نہیں ہوں۔ میں تو کہتا ہوں کہ کوئی دو لفظ، چاہے وہ ایسی ہوں یا بدلیسی، مرکب ہو سکتے ہیں۔ خود فارسی والے بھی یہی کرتے رہتے ہیں۔ لیکن غالب کا بھی خیال تھا کہ فارسی لفظ اگر اردو معنی میں آئے تو مرکب نہ کیا جائے، کیوں کہ وہ ترکیب مستند نہ ہوگی۔ لہذا غالب نے ”برخوردار بستہ“ سے ”بستر کی اولاد“ نہ مراد لیا ہوگا۔ اگر بعض ہندوستانی ذری گو یوں نے ”برخوردار“ کو ”اولاد“ یا ”عزیز خورد“ کے معنی میں برتنا بھی ہو، تو وہ غالب کے لئے مستند نہ ہوگا۔ اس لئے غالب کا عام طریقہ دیکھتے ہوئے اس شعر میں ”برخوردار“ کو فارسی ہی معنی

میں فرض کرنا چاہیے۔

بعض فارسی لغات میں "برخوردار" نہیں ملتا، لیکن "برخورد" کے معنی میں لکھا ملتا ہے کہ "وہ جو برخوردار ہو" بہر حال "برخورد" اور "برخوردار" فارسی میں ہم معنی ہیں، اور ان کے معنی حسب ذیل ہیں: (۱) خوش و خرم (۲) جس کی عمر لمبی ہو (۳) جس کو رزینہ ملتا ہو (۴) فخر و مباہات کرنے والا (۵) گھر کا سامان، برتن وغیرہ (۶) وہ جس کی مرادیں پوری ہوں اور اپنی حاجت پر منظر ہو (۷) فائدہ اٹھانے والا، کسی سے مل جانے والا۔ (۸) اسٹائنگس "شمس اللغات"، "بہارِ عجم"۔

یہ بات واضح ہے کہ "اولاد" یا "عزیز خورد" کے مفہوم والے اردو لفظ "برخوردار" کی اصل اوپر درج کردہ معنی نمبر ایک، دو، چھ اور سات میں ہے۔ شعر زیر بحث کلمے جو معنی زیادہ مناسب ہیں وہ نمبر تین اور سات ہیں۔ علامہ طباطبائی اور پنڈت جوش ملیحانی نے مبہم طور پر یہی معنی بیان کئے ہیں۔ اور وہ نے معنی غلط لکھے ہیں۔ مثلاً بے خود موہانی نے "ناز پرورد" لکھا ہے اور بے خود دہلوی نے "فرزند دلیند" درج کیا ہے۔

(۳) مندرجہ بالا بحث کی روشنی میں مصرع ثانی کا مفہوم یہ ہے کہ دل بے دست و پا افتادہ بستر کا روزینہ خوار ہے (یعنی بستر کی خدمت میں لگا ہوا ہے، بستر کی سرکار سے منسلک ہے)، یا بستر سے فائدہ اٹھاتا ہے اور اس سے مل گیا ہے۔ مراد یہ ہوئی کہ دل بے دست و پا افتادہ کا مہاد مادی بستر ہے۔

(۴) لیکن "برخوردار" کے اردو معنی کو نظر انداز بھی نہیں کرنا چاہیے۔ "نور العین" اولاد کو بھی کہتے ہیں۔ اس لئے "نور العین" اور "برخوردار" میں ضلع کا لطف ہے۔ غالب کی شوخی نے "دادہ" کے لفظ سے بھی فائدہ اٹھالیا ہے۔ یعنی "نور العین"، "برخوردار" (بمعنی اولاد) اور "دادہ" (دادا) میں بھی ضلع کا لطف ہے۔ ممکن ہے یہ ترکیب غالب کو میر سے سوجھی ہو۔

وہ دھوبی کا کم ملتا ہے میل دل اور دھر ہے بہت

کوئی کہے اس سے ملنے میں اس کو کیا ہم دھولیں ہیں

(میل دل = میلے دل۔ دھوبی اور میلے۔)

(۵) دونوں مصرعے دو دو حصوں میں منقسم ہیں۔ اور مصرعین کے پہلے ٹکڑے ہم وزن بھی ہیں، درہم قافیہ بھی (دادہ، افتادہ)۔ اس طرح شعر میں دلکش ترصیع پیدا ہو گئی ہے۔

(۶) ایک طرح سے دیکھیے تو یہ شعر متکلم کے آنسوؤں اور دل کی حالت نہیں، بلکہ عام کلیہ بیان کر رہا ہے۔ سرشک سر بہ صحرادادہ کیا ہے؟ نور العین دامن ہے۔ اور دل بے دست و پا افتادہ کیا ہے؟ بر خور دار لبستر ہے۔

(۷) آنسو آنکھ سے نکلتا ہے، اور اس میں آب ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے آنسو کو نور ^{”العین“} (آنکھ کا نور) کہنا مزید لطف رکھتا ہے۔ ”دل“ کی ایک صفت ”افتادگی“ بھی ہے۔ اس لحاظ سے دل کو بے دست و پا افتادہ کہنا بھی خالی از لطف نہیں۔

چھوٹے سے مضمون میں اتنی باتیں پیدا کر دینا غالب کا ادنیٰ کارنامہ ہے۔ مزے دار شعر کہا ہے۔

(۱۲۲)

خطر ہے رشتہ الفت رگ گردن نہ ہو جادے
غرور دوستی آفت ہے تو دشمن نہ ہو جادے
زمانہ تحریر: ۱۸۱۹

طباطبائی اور حسرت موہانی دونوں کا خیال ہے کہ ”غرور دوستی“ کا تعلق معشوق سے ہے یعنی عاشق کی وفاداری پر معشوق کو اس قدر اعتماد ہے کہ وہ (معشوق) مغرور ہو گیا ہے۔ اس میں کئی سقم ہیں۔ اول تو یہ کہ معشوق کو اس بات کا غرور کیوں ہو کہ اس کا عاشق (یعنی متکلم) وفادار ہے؟ عاشق کی وفا پر مغرور ہونا غزل کے معشوق کی رسمیات میں نہیں۔ معشوق کو اس بات کا غرور تو ہو سکتا ہے کہ اس کے عاشق بہت سے ہیں۔ لیکن عاشق کی وفاداری یا جفاکشی اس کے لئے کوئی معنی نہیں رکھتی۔ معشوق کی بلا سے، کوئی مرے یا جیے، یا سپاہ وفادارہ عاشق ہو۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ اس مفہوم کی رد سے مصرعین کا ربط بہت کمزور ہو جاتا ہے۔ ”رگ گردن“ کے معنی ہیں ”غرور“۔ لہذا مصرع اولیٰ کے معنی ہوئے: ”رشتہ الفت کے (موجب) غرور بن جانے کا خطر ہے“۔ ظاہر ہے کہ دوسرے مصرع میں ”غرور دوستی“ اور مصرع اولیٰ میں ”رشتہ الفت“ ایک ہی شے ہیں۔ ”غرور دوستی“ سے طباطبائی اور حسرت نے مراد لیا ہے، معشوق کا غرور۔ کہ اس کا عاشق بہت وفادار ہے۔ اگر ایسا ہے تو ”رشتہ الفت“ کا غرور میں بدلنا بے معنی ہے، کیونکہ عاشق اور معشوق کے مابین رشتہ الفت نہ ہے نہیں۔ معشوق کا عاشق سے کوئی رشتہ نہیں، معشوق کو صرف غرور ہے۔ (ہاں عاشق کو معشوق سے رشتہ الفت ہو سکتا ہے)۔ لہذا اگر معشوق رشتہ الفت میں بندھا ہوا نہیں ہے، تو دونوں مصرعوں میں ربط باقی نہیں رہتا، جب تک ہم یہ بھی فرض نہ کریں کہ معشوق کو عاشق کی وفاداری پر جو غرور ہے وہ آئندہ چل کر الفت میں بدل جائے گا۔ اور یہ فرض کرنے

میں بھی کئی قباحتیں ہیں۔ شعر میں کوئی ایسا اشارہ نہیں ہے جس کی بنا پر ہم یہ فرض کر سکیں کہ معشوق کا غرور مبدل بہ الفت ہو جائے گا۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ ”غرور“ اور ”رگ گردن“ ایک ہی چیز ہے، لہذا ان میں سے ایک فاضل معلوم ہوتی ہے۔ یہ کہنا کہ غرور دوستی آفت ہے، خطر ہے کہ کہیں رشتہ الفت غرور نہ بن جائے، بات کو غرور سے زیادہ پھیلا کر بیان کرنا ہے۔ یہ کہنا کافی تھا کہ رشتہ الفت کے رگ گردن بن جانے میں تیری دشمنی کا خطرہ ہے۔ لہذا اس شعر کے معنی وہی بہتر ہیں جو بے خود موہانی نے بیان کئے ہیں: میں تجھ سے محبت کرتا ہوں، یعنی میں تیری محبت کے رشتے میں بندھا ہوا ہوں۔ تجھ سے محبت کر کے میں غرور ہو گیا ہوں۔ ایسا نہ ہو اس غرور کی سزا مجھے ملے کہ تو میرا دشمن ہو جائے۔

مولانا طباطبائی نے لفظ ”خطر“ پر بڑی سخت تقریر کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ مصرعہ اولیٰ میں ”یہ“ کا حذف بلاشبہ برا معلوم ہوتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ غالب نے پہلے ”یہ ڈر ہے“ لکھا ہو گا۔ لیکن انھوں نے بعد میں خیال کیا ہو گا کہ ”یہ“ کی ہائے ہوز کا گرنا خالی از ثقل نہیں، اس لئے ”یہ ڈر ہے“ کو بدل کر ”خطر ہے“ کر دیا۔ طباطبائی مزید لکھتے ہیں کہ ”گو اس“ ہ کا گرنا درست ہے، مگر خالی از ثقل نہیں، خصوصاً ابتدائے کلام میں۔

لفظ ”یہ“ کی ہائے ہوز کا گرنا (یا دینا) خالی از ثقل نہیں، یہ بیان بالکل مہمل ہے۔ ابتدائے کلام ہو یا اور کوئی مقام، ”یہ“ کی ہائے ہوز ساقط کر دینے میں کوئی عیب نہیں۔ خود غالب اور میر کے یہاں اس کی درجنوں مثالیں ہیں، ان سے پہلے والوں کا تو پوچھنا ہی کیا ہے۔

غالب: یہ فتنہ آدمی کی خانہ دیرانی کو کیا کم ہے

ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسمان کیوں ہو

میر: یہ سنا تھا میر ہم نے کہ فسانہ خواب لا ہے

تری سرگزشت سن کر گئے اور خواب یاراں

تعجب ہے کہ بے خود موہانی نے طباطبائی کے اس اعتراض برائے اعتراض کا جواب نہ دیا۔ طباطبائی کے دوسرے اعتراض (یعنی ”یہ خطر ہے“ کی جگہ ”خطر ہے“ لکھنا) کے بارے میں وہ کہتے ہیں کہ محاورہ یوں ہی ہے، مثلاً ہم کہتے ہیں: ”خوف ہے کہ کہیں ایسا نہ ہو“ پھر بے خود یہ بھی کہتے ہیں کہ اگر ”یہ“ مفرد

ہے تو قرینہ اس پر شاہد ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ طباطبائی کی ایراد اور بے خود موہانی کا جواب، دونوں غلط ہیں۔ دونوں حضرات ”خطر“ اور ”خطرہ“ کو ہم معنی سمجھ رہے ہیں۔ حالانکہ حقیقت کچھ اور ہے۔ ”خطرہ“ کے تین معنی ہیں (۱) danger مثلاً ”وہاں نہ جائیے۔ وہاں خطرہ ہے“ (۲) fear مثلاً ”مجھے جان کا خطرہ تھا۔ اس لئے میں وہاں نہ ٹھہرا“ اور (۳) risk مثلاً ”میں کسی بھانے شخص کے ساتھ مل کر تجارت کرنے کا خطرہ نہیں قبول کر سکتا“ اس کے برخلاف خطر کے صرف دو معنی ہیں (۱) danger اور (۲) risk یعنی خطر کے معنی ”ڈر“ ہیں ہی نہیں۔ مراد صرف یہ ہے کہ اس بات کا خطرہ danger ہے کہ رشتہ الفت تبدیل ہو کر رگ گردن ہو جائے گا۔ ظاہر ہے کہ ”خطرہ“ کے پہلے لفظ ”یہ“ غیر ضروری ہے، لہذا اعتراض نا واجب ہے۔ اب ”رگ گردن“ پر غور کیجئے۔ یہ استعارہ / محاورہ ہے، معنی ہیں ”غرور“ لغوی معنی کے اعتبار سے ”رشتہ“ اور ”رگ“ میں رعایت ہے۔ لغوی معنی کے اعتبار سے یہ اشارہ بھی نکلتا ہے کہ رشتہ الفت (غرور کے باعث) گردن کا پھندا بن سکتا ہے۔ یعنی رشتہ الفت تبدیل ہو کر رگ گردن ہو، اور اس کی بنا پر تیری دشمنی ہم نے مول لی، اور یہ رشتہ ہماری گردن کا پھندا بن گیا۔ استعارے کو لغوی معنی میں استعمال کرنا اور استعاراتی معنی بھی قائم رکھنا، یہ غالب اور میر کا خاص انداز ہے۔

(۱۲۳)

ہے کشاد خاطر وابستہ در رہن سخن
تھا ظلم قفل ابجد خانہ مکتب مجھے
زمانہ تحریر: ۱۸۱۶

متداول شروع کا حاصل یہ ہے کہ میری خاطر وابستہ کا کھلنا (یعنی میرے دل کی رنجیدگی اور افسردگی کا دور ہونا) سخن (یعنی کلام، شاعری، یا گفتگو) پر موقوف ہے۔ کیونکہ جب میں نے یہ دیکھا کہ قفل ابجد اسی وقت کھلتا ہے، جب بات بنتی ہے تو میں نے سمجھ لیا کہ میرا دل بھی (جو قفل کی طرح بند ہے) اسی وقت کھل سکتا ہے جب میں محو کلام ہوں۔ لہذا ظلم قفل ابجد میرے لئے مکتب کی طرح سبق آموز نکلا۔

یہ شرح اپنی جگہ پر مکمل ہے۔ اگرچہ اس میں لفظ ”ظلم“ کو کوئی خاص اہمیت نہیں دی گئی ہے، لیکن شعر کی وضاحت میں یہ شرح کامیاب ہے۔

جوش ملیح آبادی نے یہ نکتہ نکالا ہے کہ ”خانہ مکتب“ مبتدا ہے۔ یعنی مصرعے کی نشروں ہوں گی۔ ”خانہ مکتب مجھے (یعنی میرے لئے) ظلم قفل ابجد تھا۔“ لیکن جو شرح انھوں نے بیان کی ہے اس میں یہی لکھا ہے کہ ”قفل ابجد کا ظلم میرے لئے مکتب تھا۔“ بہر حال ”خانہ مکتب“ کو مبتدا قرار دینے سے متداول مفہوم میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ غلام رسول ہرنے بھی ”خانہ مکتب“ کو مبتدا بتایا ہے، لیکن زیادہ تر شراح کی طرح انھوں نے بھی لفظ ”ظلم“ کی کوئی شرح نہیں کی ہے۔ طباطبائی نے خدا معلوم کس بنیاد پر ”ظلم“ کو ”کارخانہ“ بتایا ہے اور لکھا ہے کہ مکتب میرے لئے قفل ابجد بنانے کا کارخانہ تھا۔ (تعجب ہے بے خود موہانی نے اس پھمل شرح پر کوئی گرفت نہ کی۔)

شعر میں ایک بہت دلچسپ نکتہ ہے جس کی طرف شوکت میرٹھی نے ہلکا سا اشارہ کیا ہے۔

افسوس کہ وہ اسے دور تک نہ لے گئے۔ ”در رہن سخن“ کے معنی ”سخن کے پاس گرو ہونا، لہذا سخن پر موقوف و منحصر ہونا“ بالکل درست ہیں۔ لیکن اس فقرے کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے: ”سخن کے بدلے میں گرو ہونا“ کیونکہ ”رہن“ کے معنی ”گرو“ اور ”گرو کرنا“ دونوں ہوتے ہیں۔ (منتخب اللغات) لہذا مصرع ادنیٰ کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ہم نے کشاد خاطر وابستہ کو رہن رکھ کر سخن کو حاصل کیا ہے یعنی شاعری ہمیں تب حاصل ہوئی ہے جب ہم نے کشاد خاطر وابستہ کو اور طمانیت قلب کو قربان کیا ہے۔ یعنی شاعری کی وجہ سے ہمیں ذہنی کوفت اور دل گرفتگی حاصل ہوئی ہے۔

اب مصرع ثانی کا مفہوم یہ ہوا کہ خانہ مکتب میرے لئے ایک طلسم قفل ابجد تھا یعنی مکتب میں حرف و سخن تو تھے، لیکن وہ قفل ابجد کی طرح تھے، اور قفل ابجد طلسم کی طرح ہوتا ہے، کہ وہ ہر شخص سے نہیں کھل سکتا۔ اس کے لئے قراح طلسم درکار ہوتا ہے۔ لہذا وہ حرف و سخن جو میں نے مکتب میں حاصل کئے، ان سے کشاد خاطر نہ ہو سکی۔ میں قفل ابجد کے طلسم کا قراح نہ بن سکا۔ قفل ابجد کھلتا تو بات بنتی۔ ایسا نہ ہو سکا، اور اب میں شاعری کر کے، یعنی حرف و سخن کا استعمال کر کے، اپنے علم کا اظہار کر رہا ہوں۔ یعنی جو چیز مجھے حاصل نہ ہوئی، اسی کا اظہار کر رہا ہوں۔ اس کی قیمت مجھے یہ دینی پڑ رہی ہے کہ میں نے کشاد خاطر سے ہاتھ دھو لیا ہے۔ مکتب میرے لئے کارآمد نہ ہوا، کیوں کہ وہ حرفوں کے نامے کے طلسم کی طرح تھا جو مجھ سے نہ کھل سکا۔ مکتب میں جو علم حاصل ہوا، شاعری کی بنیاد وہی علم ہے، لیکن چونکہ اس علم سے کشادہ خاطر اور انشراح قلب حاصل نہ ہو سکا تھا، اس لئے شاعری بھی کشادہ خاطر کی ضد ہے۔ شاعری کر کے بھی دل گرفتگی حاصل ہوتی ہے۔

سوال یہ اٹھ سکتا ہے کہ قفل ابجد کا طلسم کیوں نہ کھل سکا اور علم حاصل کر کے مجھے کشادہ خاطر کیوں نہ نصیب ہوئی۔ اس کا ایک جواب یہ ہے کہ دنیاوی اور عقلی علوم جو مکتب میں ہمیں سکھائے جاتے ہیں، وہ کائنات کو سمجھنے میں ہماری مدد نہیں کرتے، ان سے ہمیں عرفان نہیں حاصل ہوتا۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ علم حاصل کر کے شاعری کرنا سیکھا لیکن شاعری اظہار مطلب میں ناکام رہی، جیسا کہ غالب نے اور جگہ کہا ہے۔

فکر سخن یک انشا زندانی خموشی
دود چراغ گویا زنجیر بے صدا ہے

ظاہر ہے کہ شاعری جب اظہار مطلب میں ناکام ہو تو اس کا نتیجہ دل گرفتگی کے سوا کیا ہو سکتا ہے؟
آخری سوال یہ ہے کہ قفل ابجد کے لئے طلسم کی صفت کیوں استعمال کی؟ اس کا پہلا
جواب یہ ہے کہ طلسم اسی وقت کھلتا ہے جب قفل طلسم ہو اور اس کے پاس وہ لوح بھی ہو
جس پر طلسم کو کھولنے والے اسمائے متبرک لکھے رہتے ہیں۔ قفل ابجد بھی اسی وقت کھلتا ہے جب
وہ حروف و الفاظ موجود ہوں جن کو ترتیب سے قفل کی کلید بنتی ہے۔ لہذا طلسم اور حرفوں کے
تالے میں مناسبت ظاہر ہے۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ ”طلسم“ کے ایک معنی ”کوئی خفیہ کل“ یعنی
بھی ہوتے ہیں۔ (اسٹائینگاس) ”شمس اللغات“ secret mechanism

میں ”طلسم“ کے معنی لکھے ہیں ”حکمت ساختن در چیزے“، یعنی کسی چیز میں کوئی حکمت رکھ دینا۔ ان
تعریفوں کی روشنی میں طلسم اور قفل ابجد (جس میں خفیہ کل ہوتی ہے اور جو حکمت سے بنایا جاتا
ہے) کی مناسبت ظاہر ہو جاتی ہے۔

یہ بات صحیح ہے کہ متداول شروح کی روشنی میں ”قفل ابجد“ کا مفہوم بالکل سامنے
کی چیز معلوم ہوتا ہے، جیسا کہ اس مشہور شعر میں ہے۔

تجھ سے قسمت میں مری صورت قفل ابجد

تھا لکھا بات کے بنتے ہی جدا ہو جانا

لیکن شعر کا کمال یہ ہے کہ اوپر جو معنی میں نے بیان کئے ہیں اور شوکت میرٹھی نے بھی جن کی طرف
اشارہ کیا ہے، وہ متداول معنی کی ضد ہیں، لیکن ان کی بھی گنجائش شعر میں ہے۔

”در کالفظ بھی کمال کا ہے، کیوں کہ یہ کشاد، دالبستہ، قفل، اور خانہ کے ضلع کا لفظ

ہے۔ اور ان سب الفاظ میں مراعات النظیر تو ہے ہی۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔

(۱۲۴)

کرے ہے بادہ ترے لب سے کسب رنگ فروغ
خط پیالہ سراسر نگاہ گل چیں ہے
زمانہ تحریر: ۱۸۶۶

طباطبائی نے حسب معمول ”سراسر“ پر گرفت کی ہے، کہ یہ برائے بیت ہے بے خود مولائی
نے حسب معمول دفاع کیا ہے کہ ”سراسر“ تاکید کے بھی معنی دیتا ہے۔ بے خود کی بات درست ہے۔
لیکن شعر میں کئی پیچیدگیاں ہیں مثال کے طور مولانا مہر کی شرح ملاحظہ ہو: ”اے محبوب! شراب
تیرے لب لعلیں سے فروغ کا رنگ حاصل کر رہی ہے۔ یعنی تیرے لب کی بدولت اس میں وہ
تمام ظاہری اور معنوی خوبیاں پیدا ہو گئی ہیں جو شراب کے لئے خاص مانی جاتی ہیں۔ اور پیالے
میں پیمائش کے لئے جو خط لگا ہوا ہے، معلوم ہوتا ہے وہ ابتدا سے انتہا تک پھول چنے والے کی
نگاہ بن گیا ہے“ شاید مولانا مہر کو بھی اس شرح کی مہملیت کا اصد لا سا احساس تھا، کیوں کہ اس
کے بعد وہ فرماتے ہیں: ”مطلب یہ کہ پیالہ تیرے لبوں سے چھوتے ہی شراب نے اتنا رنگ حاصل
کر لیا، معلوم ہو رہا تھا، پیالے کے اندر پھلوا ری مہیا ہو گئی ہے اور خط پیالہ نے پھول چنے شروع
کر دیئے“ اب یہ انگ بات ہے کہ شرح کی شرح نہ صرف مہمل تر ہے، بلکہ شرح اور شرح شرح
میں کوئی ربط بھی نہیں ہے۔ شراب کا رنگ فروغ حاصل کرنا ایک بات ہے، اور خط پیالہ کا نگاہ
گلچیں ہونا ایک بات۔ شرح کی رو سے دونوں میں کوئی ربط نہیں قائم ہوتا۔ شرح شرح میں دونوں
باتوں کی تعبیر بھی غلط ہے۔ اور ربط کا پھر بھی پتہ نہیں۔ شراب نے رنگ حاصل کر لیا، اس سے یہ مطلب
کس طرح نکلا کہ پیالے کے اندر پھلوا ری بن گئی؟ اور اگر پھلوا ری بن بھی گئی تو خط پیالہ کس طرح
پھول چننا ہے؟ شرح میں ”رنگ فروغ“ کے معنی یہ بیان کئے گئے کہ شراب نے وہ تمام ظاہری

اور معنوی خوبیاں حاصل کر لیں جو شراب کے لئے خاص مانی جاتی ہیں۔ اور بعد میں یہ معنی بیان کئے کہ شراب نے اتنا رنگ حاصل کر لیا گویا گلستاں کھل گیا۔ شروع والے معنی میں قباحت یہ ہے کہ مصرعے کا رشتہ دوسرے مصرعے سے قائم نہیں ہوتا۔ بعد والے معنی میں گڑ بڑ یہ ہے کہ وہ لفظ ”فروغ“ کو نظر انداز کر کے حاصل ہوتے ہیں۔

مشکل یہ ہے کہ تقریباً تمام ہی شراح نے کم و بیش یہی معنی بیان کئے ہیں۔ صرف حسرت موہانی کے یہاں اس گتھی کو حل کرنے کی کچھ کوشش نظر آتی ہے۔ حسرت کہتے ہیں: ”شراب تیرے لب سے کسب رنگ کرتی ہے۔ پس گویا وہ گل چیں ٹھہرا، اور خط سا غرنگاہ گلچیں“ لیکن یہاں بھی وہی گڑ بڑ ہے کہ شعر میں کسب رنگ کا نہیں، بلکہ کسب رنگ فروغ کا ذکر ہے۔ لہذا بات بنتی نہیں۔

”بادہ“ کے دو معنی ہیں: (۱) شراب اور (۲) شراب کا پیالہ۔ ”رنگ“ کے کئی معنی ہیں۔ ان میں سے حسب ذیل ہمارے کام کے ہیں۔ (۱) حصہ، نصیب (۲) زور اور قوت (۳) طرز، روش، سیرت۔ اب ”فروغ“ کو لیجئے۔ عربی میں اس کے معنی ہیں ”کسی کام سے فارغ ہونا“ اور فارسی میں (۱) شان، چمک دمک (۲) چمکیلا پن (۳) روشنی (۴) شعلہ۔

ان معنی کی روشنی میں شعر پر غور کیجئے تو دو معنی بنتے ہیں۔ ”بادہ“ کو اگر ”پیالہ“ قرار دیجئے تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ شراب کا پیالہ جب تیرے لب تک پہنچتا ہے تو روشنی یا شعلے کی سیرت حاصل کر لیتا ہے۔ یعنی تیرے ہونٹوں کی سرخی جب پیالے میں منعکس ہوتی ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ پیالہ نہیں بلکہ شعلہ ہے۔ جام شراب کو آنکھ سے تشبیہ دیتے ہی ہیں، اور پھول کو شعلہ یا چراغ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ لہذا دوسرے مصرعے کے معنی یہ ہوئے کہ جام شراب تو تیرے لب تک پہنچ کر روشن ہو گیا، گویا چراغ بن گیا۔ یعنی دیدہ سا غر روشن ہو گیا۔ اس بنا پر وہ گلچیں کا کام کر رہا ہے کیوں کہ گل چیں بھی اپنے دامن کو چراغ گل سے روشن کرتا ہے۔ اور اگر پیالہ گل چیں ہے تو خط پیالہ یقیناً نگاہ گلچیں کہلائے گا۔ اس وجہ سے بھی کہ نگاہ بھی ایک خط کی طرح فرض کی جاتی ہے، اور اس لئے بھی کہ خط پیالہ جام شراب کی روشنی سے روشن ہو گیا ہے، جس طرح نگاہ روشن ہوتی ہے۔ ایک اور رخ سے دیکھیں تو پیالے کو گلچیں فرض کرنا بھی ضروری نہیں۔ بس یہ کہنا کافی ہے کہ تیرے

لبوں کی رنگینی سے جام شراب روشن ہو گیا ہے اور خطیہ پالہ مثل نگاہ گل چیں رنگ سے بھر پور ہو گیا ہے۔

اگر ”بادہ“ بمعنی شراب قرار دیں تو معنی یہ بنتے ہیں کہ جب شراب تیرے ہونٹوں تک پہنچتی ہے تو ہونٹوں کی سرخی کی بنا پر خود بھی روشنی یا شعلے کا اندازہ حاصل کر لیتی ہے۔ ظاہر ہے کہ جب شراب روشن ہوگی تو خط جام بھی روشن ہوگا۔ اور اس روشنی کی بنا پر خط جام اسی طرح روشن ہے جس طرح نگاہ گل چیں فروغ گل سے روشن ہوتی ہے۔ یہاں گلستاں تو نہیں ہے، لیکن تیرے لبوں کا فیض ہے کہ خط جام کو نگاہ گل چیں سا لطف حاصل ہو رہا ہے۔ شراب کو شعلہ کر دینا اور خط جام کو نگاہ کی طرح روشن کر دینا معشوق کا کرشمہ ہے۔

مناسبت کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ معشوق کے ہونٹ اور شراب دونوں کو پھول کہا جاتا ہے، اور پھول کو شعلے یا چراغ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ جہاں شراب یا جام کو لب معشوق تک رسائی حاصل ہے، خط جام اس کو دور ہی سے ٹکارتا ہے۔ اس لئے خط جام میں نگاہ کی صفت ہے۔

لہذا دونوں مصرعوں میں ”یہ، اس لئے وہ“ کا ربط نہیں، بلکہ ”یہ بھی اور وہ بھی“ کا ربط ہے۔ لیکن یہ غالب نے شوکت بخاری کے خیال سے کچھ استفادہ کیا ہو، اس نے معشوق کے رنگ اور رنگ شراب کے باہم رد عمل پر معرکہ آرا مطلع کہا ہے

پیالہ رنگ دگر ز درخ فرنگ ترا

شراب روغن گل شد چراغ رنگ ترا

برجستگی اور روانی کے اعتبار سے شوکت بخاری کا شعر بڑھا ہوا ہے، لیکن تخیل کی نزاکت اور استعارے کی تندراری کی بنا پر غالب کا شعر شوکت سے بہت آگے ہے۔

(۱۲۵)

نہ جانوں کیوں کہ مٹے داغ طعن بد عہدی
تجھے کہ آئینہ بھی ورطہ ملامت ہے
زمانہ تحریر: ۱۸۱۶ء

طویل غور و فکر کے باوجود اس شعر کے معنی مجھ پر پوری طرح روشن نہیں ہوئے۔
مختلف فاضل شراح نے جو لکھا ہے اس سے الجھن اور بڑھتی ہے، گھٹی نہیں۔ مثلاً حسرت موہانی
کہتے ہیں: ”خدا جانے بد عہدی کا نشان کب مٹے گا۔ یعنی تو لا کھ آرائش و زیبائش کرے مگر اس
داغ بد عہدی کے ہوتے ہوئے جب تو آرائش کے لئے آئینہ دیکھتا ہے تو وہ بھی تیرے لئے ورطہ
ملامت بن جاتا ہے۔ آئینے کی تشبیہ ورطے سے ظاہر ہے۔ اور آرائش چونکہ اغیار کے دکھلانے
کے لئے کی جاتی ہے، اس لئے اس سے بد عہدی لازم ہے۔“

اس شرح میں متعدد قباحتیں ہیں۔ ”داغ“ کے معنی ”نشان“ لئے گئے ہیں اور لفظ ”طعن“
کو بالکل نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ اگر ”طعن“ کو نیزے کے دار یا نیزے کی چوٹ کے معنی میں لیا
جائے تو نشان کا جواز بنتا ہے۔ لیکن پھر بد عہدی کو نیزے کی چوٹ ماننا پڑے گا۔ اس سے بات پھر
بگڑ جاتی ہے۔ ”نیزے کی چوٹ“ یوں بھی مخدوش معنی ہیں، ”طعن“ دراصل نیزہ زنی کو کہتے
ہیں۔ پھر یہ بات واضح نہیں ہوئی کہ آرائش و زیبائش سے یہ توقع ہی کیوں کی جائے کہ اس کے
ذریعے بد عہدی کا نشان مٹ جائے گا، خاص کر جب ابھی بد عہدی کا داغ لگا بھی نہیں ہے؟
حسرت خود ہی کہہ چکے ہیں کہ آرائش سے بد عہدی لازم ہے۔ یعنی پہلے آرائش ہوئی، پھر بد عہدی
کا الزام آیا۔ پھر، یہ بھی کیا ضروری ہے کہ لفظ ”آئینہ“ سے آئینہ دیکھنا، اور وہ بھی آرائش ہی
کے لئے آئینہ دیکھنا مراد لیا جائے؟ اور اگر ایسا ہے بھی تو یہ کیوں فرض کریں کہ آئینہ معشوق کو

ملامت کرتا ہے؟ غرض کہ اس شرح میں جھگڑے ہی جھگڑے ہیں۔

طباطبائی نے لفظ ”داغ“ کو نظر انداز کیا ہے، لیکن یہ ضرور کہا ہے کہ ”مطلب بھی اچھی طرح ادا نہیں ہوتا“ علامہ سہا مجددی کہتے ہیں کہ ”خدا جانے وعدہ خلافی کا دھبہ کیسے دھلے گا... وعدہ خلافی کا داغ آئینے کے سامنے اور زیادہ نمایاں ہو جانا چاہیے“ یہاں لفظ ”داغ“ تو ہے، لیکن لفظ ”طعن“ کا دامن چھوٹ گیا، اور نہ یہ ظاہر ہوا کہ وعدہ خلافی کی وجہ کیا ہے، بے خود موہانی کہتے ہیں: ”مجھے حیرت ہے کہ بد عہدی کا دھبہ تیرے دامن اخلاق سے کیوں کر چھوٹے گا یعنی جو اتنا با حیا ہو کہ آئینہ دیکھتے ہوئے شرمائے، اس سے بد عہدی کیوں کر کی جائے گی؟ یہاں گڑ بڑ یہ ہے کہ جب معشوق بد عہدی کرے گا ہی نہیں تو اس کا دھبہ چھوٹنے نہ چھوٹنے کا سوال کہاں پیدا ہوتا ہے؟“ ”داغ“ کا لفظ پھر محتاج شرح رہ گیا، اور یہ بات بھی نظر انداز ہو گئی کہ شعر میں طعن بد عہدی کے داغ کی بات ہو رہی ہے، نہ کہ بد عہدی نے داغ کی۔ یعنی بد عہدی کا واقع ہونا نہ ہونا زیر بحث ہی نہیں ہے۔ کہا صرف یہ گیا ہے کہ اگر کسی نے بد عہدی کا طعن دیا تو خدا معلوم اس طعنے کا داغ کیوں کر مٹے گا۔

اب از سر نو شعر پر غور کرتے ہیں۔ ”تجھے کہ“ سے لوگوں نے ”تجھے تو“ یعنی ”تجھ کو تو“ مراد لیا ہے۔ لیکن اس کے معنی ”تیری نظر میں“، ”تیرے نزدیک“ بھی ہو سکتے ہیں۔ غالب ہی کا شعر ہے

خاک فرصت بر سر ذوق فنا سے انتظار

ہے غبار شیشہ ساعت رم آہو مجھے

چونکہ مصرعے میں یہ کہیں مذکور نہیں کہ بد عہدی کا طعن معشوق کو دیا جائے گا یا دیا جا رہا ہے اس لئے ہم فرض کر سکتے ہیں کہ طعن کا ہدف معشوق نہیں بلکہ عاشق ہے۔ اب ”تجھے کہ“ بمعنی ”تیرے نزدیک“، ”تیری نظر میں“ کی روشنی میں شعر کے حسب ذیل ہو سکتے ہیں:-

معشوق کی نظر میں آئینہ درطہ ملامت ہے۔ اس کی تفصیل یہ ہے کہ آئینے کی آب (معنی

چمک) کی رعایت سے آئینے کو دریا سے تشبیہ دیتے ہیں۔ آئینے کے جوہر دائرے کی شکل کے ہوتے ہیں۔

اس لئے آئینے کی آب کی مناسبت سے ان جوہری دائروں کو بھنور کہا جاسکتا ہے۔ ملامت کو اکثر

درطہ کہتے ہیں، کیوں کہ جس طرح بھنور میں پھنس کر نکلتا مشکل ہوتا ہے، اسی طرح ملامت بھی

چاروں طرف سے گھیر لیتی ہے۔ ”درطہ ملامت“ مشہور ترکیب ہے۔ لہذا معشوق کی نظر میں آئینہ بینی کا فعل ایسا ہے کہ وہ آئینہ دیکھنے والے کو ملامت میں مبتلا کر دیتا ہے، کیوں کہ آئینہ اسباب خود بینی میں سے ہے، اور خود بینی عیب ہے۔ ماحصل یہ نکلا کہ معشوق حد درجہ سخت گیر اور پاکباز ہے۔ اب اگر کوئی شخص مجھ کو کسی وجہ سے بد عہدی کا طعنہ دے (مثلاً کوئی یہ کہے کہ تم سچے عاشق نہیں ہو، کیوں کہ تم اب تک زندہ ہو) تو یہ طعنہ چاہے جھوٹا ہی کیوں نہ ہو لیکن سخت گیر معشوق کی نظر میں یہ میرے کردار پر ایک داغ ہو گا۔ میں نہیں جانتا کہ پھر یہ داغ میرے دامن سے کس طرح چھٹے گا، کیوں کہ معشوق تو حد درجہ سخت گیر ہے۔ وہ تو اپنے عاشق سے ایسے کردار کی توقع کرتا ہے جو بہ ہمہ وجود بے داغ ہو۔ اگر کسی نے مجھ پر بد عہدی کا اتہام بھی لگا دیا تو میں معشوق کی نظر میں تاثر داغ دار رہوں گا۔

دوسری صورت یہ ہے کہ بد عہدی کے طعنے کو معشوق کے ہی لئے فرض کیجیے بمعری ثانی کا مفہوم وہی رکھیے جو میں نے اوپر بیان کیا ہے، یعنی معشوق اس درجہ سخت گیر و پاکباز ہے کہ وہ آئینہ دیکھنا بھی عیب سمجھتا ہے۔ اب ”داغ“ بمعنی ”غم“ فرض کیجیے، جیسا کہ میر کے شعر میں ہے

گر بے پر رنگ آیا قید قفس سے شاید
خوں ہو گیا جگر میں اب داغ گلستاں کا

لہذا ”داغ طعن بد عہدی“ کے معنی ہوئے ”بد عہدی کے طعنے کا غم“ یعنی معشوق کو کسی نے بد عہدی کا طعنہ دیا۔ طعنہ اگرچہ جھوٹا تھا، لیکن اس کا غم تو ہوا ہی، کہ مجھے ایسا طعنہ دیا گیا۔ متکلم حیرت اور رنج میں ہے کہ وہ معشوق جس کو آئینہ بھی دیکھنے سے عار ہے، اس داغ کو کیوں مٹا سکے گا؟ اب ”داغ“ کے دونوں معنی کارآمد ہو گئے۔ (۱) وہ معشوق جو آئینہ بھی دیکھنا پسند نہیں کرتا، اس بات کا بہت غم کرے گا کہ اسے بد عہدی کا طعنہ دیا گیا۔ طعنہ جتنا جھوٹا ہو گا اتنا ہی اس کا غم بھی ہو گا۔ طعنہ بالکل (مطلق) جھوٹا ہے، اس لئے معشوق کو غم بھی مطلق ہو گا، یعنی ایسا غم جو کبھی نہ مٹ سکے گا۔ (۲) ”داغ“ (بمعنی ”نشان“) کو مٹانے کے لئے آئینہ دیکھتے ہیں، خاص کر اگر داغ چہرے پر ہو، یا سینے پر ہو جہاں نظر عام طور پر نہیں پہنچتی۔ لیکن جب

معتشوق آئینہ دیکھتا ہی نہیں تو وہ داغ کو کس طرح مٹا سکے گا؟

مندرجہ بالا دو شروع میں سے دوسری شرح دل کو زیادہ لگتی ہے۔ پہلی کچھ دور از کار ہے، اور دونوں ہی میں یہ قباحت ہے کہ آئینہ بطور درطہ ملامت کا پورا حجاز شعر سے نہیں مہیا ہوتا۔ لیکن اب تک جتنی شرحیں اس شعر کی میں نے دیکھی ہیں، وہ ان دونوں سے بھی کم مطمئن کرتی ہیں۔ میری دوسری شرح شعر کے تمام پہلوؤں کا احاطہ کرتی ہے اور ”داغ“ کو بطور استعارہ استعمال کرنا اور اس کے لغوی معنی بھی کارآمد رہنے دینے والا نکتہ خاص میرا اور غالب کے ڈھنگ کا ہے۔ لہذا میں اپنی دوسری شرح کو مرجع سمجھتا ہوں۔

(۱۲۶)

عرض ناز شوخی دندان بر اے خندہ ہے
دعویٰ جمعیت احباب جاے خندہ ہے
زمانہ تحریر: ۱۸۱۹

طباطبائی لکھتے ہیں: ”توالی اضافات اور رکیک تکلفات اس شعر میں بھرے ہوئے ہیں۔ شوخی دندان، نہایت مکروہ لفظ ہے۔ مصنف کی شوخی طبیعت نے ”خوبی“ کو سامنے کا لفظ سمجھ کر چھوڑ دیا، ورنہ وہ بہتر تھا۔“

توالی اضافات (یعنی دو سے زیادہ اضافتیں استعمال کرنا) کو انیسویں صدی کے آخری زمانے میں بعض لکھنوی اساتذہ نے قبیح قرار دیا ہے، لیکن کوئی دلیل نہیں پیش کی ہے۔ مجزاس کے کہ یہ محل فصاحت ہے ظاہر ہے کہ فصاحت کا معیار شعرا کا طرز ہے، لہذا شعرا ہی کے طرز کو فصاحت کے معیار سے گرا ہوا قرار دینا غیر منطقی بات ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ کوئی بھی چیز جو زبان کے جوہر کے مطابق ہو، محل فصاحت نہیں ہو سکتی۔ اگر کسرۃ اضافت کا استعمال یا فارسی تراکیب کا استعمال اردو زبان کے جوہر کے خلاف پڑتا تو زبان اسے کبھی اختیار نہ کرتی۔ عربی کی اضافت جو الف لام لگا کر بنتی ہے، چند مقررہ فقروں کے علاوہ اردو میں رائج نہ ہو سکی، جب کہ فارسی اضافت رائج ہو گئی۔ وجہ ظاہر ہے الف لام والی اضافت ہمارے زبان کے مزاج سے متغائر ہے، اور کسرۃ والی اضافت اس کے موافق ہے۔

توالی اضافات کو عیب قرار دینے کی دوسری یہ خیال بھی ہو سکتا ہے کہ ایرانی یا فارسی شعرا نے اسے مکروہ ٹھہرایا ہے۔ یہ خیال بھی غلط ہے۔ حافظ کا کلام معراج فصاحت سمجھا جاتا ہے، لیکن ان کے یہاں توالی اضافات بہت کثرت سے ہے۔ لہذا فارسی مرکبات کو متوال

استعمال کرنا کوئی عیب نہیں۔

طباطبائی نے ان ”رکیک تکلفات“ کی بھی کوئی مثال نہیں دی ہے جن سے یہ شعر ”بھرا ہوا ہے“ مثال کی عدم موجودگی میں یہی کہا جاسکتا ہے کہ یہاں طباطبائی کی سخن نہی سے زیادہ ان کا تعصب کا رفرما ہے۔ بہر حال، طباطبائی کا بظاہر سب سے زیادہ وزنی اعتراض ”شوخى دندان“ پر ہے۔ اس فقرے کو وہ ”نہایت مکروہ“ قرار دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ غالب نے شوخی طبیعت کی بنا پر ”خوبى دندان“ نہ لکھا، ورنہ مناسب وہی تھا۔ طباطبائی شاید بھول گئے تھے کہ دندان کو برق سے تشبیہ دیتے ہیں، اور برق کی ایک صفت شوخی بھی ہے۔ بے خود موہانی کو اس بات کا دھندلا سا احساس تھا، چنانچہ انھوں نے لکھا کہ ”ہنسی کے وقت آبادار دانتوں سے چھوٹ پڑتی ہے، بجلی سی کو نہ جاتی ہے“ لیکن بے خود نے بھی تشبیہ کی بنیادی وجہ نہ بتائی، اور نہ یہ بتایا کہ ”شوخ“ کے ایک معنی ”خوبصورت“ بھی ہوتے ہیں۔ (اسٹائنکاس)۔ لہذا ”شوخى دندان“ نہ صرف صحیح ہے، بلکہ مکروہ ہونے کے بجائے مستحسن اور تازہ ہے۔

اس میں شک نہیں کہ شعر میں معنی بہت نہیں ہیں۔ اور اگر طباطبائی کی ناراضگی دراصل اس بنا پر تھی تو ایک حد تک حق بجانب تھی، لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ شعر میں معنی کا قحط ہے۔ لفظ ”ناز“ پر غور کیجئے۔ اس کے اصل معنی ہیں ”معشوق کا وہ استغنا جس کے ذریعے وہ عاشق کے شوق کو مزید براگمیت کرتا ہے۔“ (برہان قاطع) یعنی ناز محض غرور یا عدم التفات نہیں، بلکہ یہ وہ ادا ہے جس میں غرور اور عدم التفات دکھا کر آتش شوق کو تیز تر کرتے ہیں۔ ”ناز“ کے دوسرے معنی ”نفاست، خوشنمائی“ (اسٹائنکاس) اور ”کشش عاشق“ (شمس اللغات) بھی ہمارے مفید مطلب ہیں۔ اب پہلے مصرعے کا مفہوم یہ نکلا کہ دانتوں کی خوبصورتی جب ناز کا اظہار کرتی ہے تو اس لئے، کہ لوگ خوش ہوں۔ یعنی معشوق کو مسکراتے دیکھ کر لوگ بھی مسکرا دیں اور ان کے دل میں معشوق کے لئے مزید کشش پیدا ہو۔ یعنی معشوق جب انداز استغنا کے ساتھ مسکراتا ہے تو بھی لوگ خوشی سے ہنس دیتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ یہ ناز خالی از علت نہیں، بلکہ ہمارے لئے ہے۔

دوسرے مصرعے میں بظاہر غیر متعلق بات کہی گئی ہے کہ اگر دعویٰ کیا جائے کہ دوستوں میں جمعیت (یعنی یگانگت) ہے تو یہ محض ہنسی کی بات ہے، قابل اعتبار نہیں۔ معشوق کی ہنسی سب کے لئے ناز کا سامان پیدا کرتی ہے۔ ہر شخص سمجھتا ہے کہ یہ ہنسی میرے لئے ہے۔ ایسی صورت میں، یہ دعویٰ کرنا کہ سب دوست یک دل اور مجتمع ہیں، محض لغو ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ سب کو اپنی اپنی پڑی ہے۔

تقریباً تمام شراح نے لکھا ہے کہ دانتوں کو جمعیت احباب سے تشبیہ دیتے ہیں۔ لہذا شعر کا مطلب یہ ہے کہ جس طرح دانت آنر کار ہیں ہل کر الگ ہو جاتے ہیں اور گر جاتے ہیں اسی طرح دوست بھی آنر کار درہم برہم ہو جاتے ہیں۔ لہذا معشوق اپنے دانتوں کی نمائش کر کے بتاتا ہے کہ جس طرح یہ دانت عارضی ہیں، اسی طرح مجمع احباب بھی عارضی ہے۔ اس شرح میں کئی کمزوریاں ہیں۔ دانتوں کو جمعیت احباب سے تشبیہ دینا میرے علم میں نہیں ہے۔ لیکن اگر ایسا ہو بھی تو معشوق خود اپنے حسین دانتوں کو عارضی بتائے، اور اپنی ہنسی کے ذریعے اخلاقی سبق پڑھائے، یہ غزل کے مزاج سے متفاوتر ہے۔ ہاں اگر ”عرض ناز شوخی زبداں“ کو براہ راست معشوق سے متعلق نہ کیا جائے، بلکہ ہنسی کے بارے میں ایک عام بیان سمجھا جائے، تو یہ مشکل رفع ہو سکتی ہے۔ حسرت موہانی نے مجملہ اور سہا مجددی نے وضاحتاً ایسا ہی کیا ہے بحیثیت مجموعی علامہ سہا کی شرح قابل قبول ہے، لیکن جو مفہوم میں نے بیان کیا ہے وہ شعر کے تمام پہلوؤں کا احاطہ کر لیتا ہے۔

(۱۲۷)

ہے عدم میں غنیچہ محو عبرت انجام گل
 یک جہاں زانو تا مل در قفائے خندہ ہے
 زمانہ تحریر: ۱۸۱۶

شعر کا مفہوم بالکل صاف ہے۔ تقریباً سب شاعرین متفق بھی ہیں۔ غنیچہ کھلنے یا وجود میں آنے کے پہلے انجام گل کی عبرت ناک پر غور و فکر میں محو ہے۔ ذرا سی ہنسی (کھلنا) اور اس کے بعد بہت دیر تک اور بہت کثرت سے غور و فکر، یہ اس کی زندگی ہے۔ لیکن غنیچہ کو محو فکر کہنے کی دلیل، یا اس کا جواز کیا ہے؟ وجود میں آنے کے بعد غور و فکر تو ٹھیک ہے، کہ یہ غور و فکر اپنے انجام کے بارے میں ہے۔ اور خود وجود میں آنے کا انجام بھی غور و فکر ہے، کیوں کہ کلی کھلنے کے بعد ہی مرجھانے لگتی ہے، گو یادہ محو فکر ہے کہ میرا انجام اب کیا ہوگا، میری زندگی اب کتنی گھڑیوں کی ہے؟ غنیچہ کو دل گرفتہ تو کہتے ہیں، لیکن محو فکر نہیں کہتے۔ لہذا آیا تو کوئی ایسی دلیل ہو جس کی بنا پر ہم غنیچہ کو محو فکر ثابت کر سکیں، یا کوئی سند ہو جس کے اعتبار سے ہم کہہ سکیں کہ غنیچہ کو محو فکر یا متفکر فرض کرنا بھی شاعرانہ رسومیات میں داخل ہے۔ جب تک اس مسئلے کو صاف نہ کیا جائے گا، شعر کی تشریح نا مکمل رہے گی۔ غالباً اسی وجہ سے طباطبائی نے اس شعر کو ”چیتاں“ اور ”جادہ مستقیم سے خارج“ کہا ہے۔ اس پر بے خود موہانی ناراض تو بہت ہوئے ہیں، لیکن اعتراض کا جواب فراہم کرنے سے قاصر رہے ہیں۔

مولانا غلام رسول مہر نے البتہ لکھا ہے کہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کلی عدم میں بیٹھی ہوئی ہے اور پھول کے انجام سے عبرت حاصل کر رہی ہے۔ لیکن سوال تو پھر بھی وہی رہا، کہ غنیچہ کو متفکر فرض کرنے کی دلیل کیا ہے؟

حقیقت یہ ہے کہ شعر نہ چیتاں ہے اور نہ جادہ مستقیم سے خارج۔ غنچہ اور فکر و
 تامل میں کئی اعتبار سے مناسبت ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ ”خاموش“ اور ”سربستہ“ غنچے کی صفات
 ہیں سے ہے۔ (”بہارِ عجم“) ظاہر ہے کہ فکر و تامل کا براہ راست تفاعل خاموشی اور سربستگی ہے
 آگے چلیے۔ غنچہ خنچیدن، غنچہ خوابیدن، غنچہ نشستن، یہ محاورے ہیں۔ ”بہارِ عجم“ میں لکھا ہے
 کہ ان کے معنی ہیں ”ہاتھ پاؤں سمیٹ کر سونا یا بیٹھنا“ اور یہ کہ ”ایسا وقت تامل و تفکر میں ہوتا
 ہے“ مزید لکھا ہے کہ ”غنچہ شدن“ اور ”غنچہ بودن“ کے معنی ہیں ”متامل ہونا“ لہذا لفظ ”غنچہ“
 ہی میں تفکر اور تامل کے معنی پنہاں ہیں۔ غالب کیا غلط کہا تھا کہ فارسی زبان میری سرشت
 میں یوں پیوست ہے جیسے فولاد میں جوہر؟ انیس برس کی عمر میں غالب ”غنچہ“ کی وہ معنویتیں
 عیاں تھیں جو بڑے بڑے اساتذہ کی دسترس میں تا عمر نہ آئیں۔

(۱۲۸)

تا کجا اے آگہی رنگ تماشا باختن
چشم داگر دیدہ آغوش و دراع جلوہ ہے
زمانہ تحریر: ۱۸۱۶

یہ مضمون بڑی حد تک میر سے مستعار ہے۔

موندنا چشم کا ہستی میں عین دیدہ ہے
کچھ نہیں آتا نظر جب آنکھ کھولے ہے حباب

شعری شرح میں بھی تمام شارح کم و بیش متفق ہیں۔ لیکن ”رنگ باختن“ کے معنی بیان کرنے میں اکثر کو مغالطہ ہوا ہے۔ مولانا سہا، غلام رسول ہر، طباطبائی اور بے خود دہلوی نے اس کے معنی ”رنگ بدلنا“ یا ”رنگ کا تغیر پذیر“ ہونا بیان کئے ہیں۔ لیکن یہ معنی شعر سے برآمد نہیں ہوتے۔ اگر ”آگہی“ کو فاعل قرار دیا جائے تو ”رنگ بدلنا“ یعنی رنگ کا تغیر پذیر ہونا بالکل بے محل اور مناسبت سے عاری ہے۔ اگر ”آگہی“ فاعل نہیں، صرف منادی ہے، تو اس صورت میں بات ذرا بنتی ہے۔ لیکن مضمون کی بندش سست ہو جاتی ہے، اور رنگ تماشا کا بدلنا ایک خود کار عمل ٹھہرتا ہے، اس کے لئے آگہی کی ضرورت نہیں معلوم ہوتی۔ پھر یہ بھی ہے کہ رنگ تماشا کا بدلتے جانا، یا جلوؤں کا ددراع ہونا، یا جلوؤں سے ہمارا تعلق ختم ہو جانا، یہ سب ایک ہی چیز نہیں ہیں۔ اور نہ ددراع جلوہ کو رنگ تماشا کے بدلنے کا نتیجہ کہہ سکتے ہیں۔

بے خود موہانی نے ”رنگ باختن“ کے معنی ”رنگ اڑنا“ لئے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ ”تماشا کے چہرے کا رنگ کب تک اڑتا رہے گا؟“ لیکن شعر میں تو تماشا کے رنگ باختن کا ذکر ہے، تماشا کے چہرے کا کوئی ذکر نہیں۔ لہذا بے خود موہانی کی شرح درست نہیں۔

در اصل غالب نے ”رنگ باختن“ کا محاورہ باندھا ہی نہیں ہے۔ انھوں نے ”رنگ“ بمعنی ”قدر و قیمت“ یا بمعنی ”قوت و کیفیت“ لکھا ہے اور ”باختن“ کو مصدر کے طور پر برت کر اس کے عام معنی مراد لئے ہیں، یعنی ”ضائع کرنا“، ”کھونا“، ”یر باد کرنا“۔ لہذا مصرعے کے معنی یہ ہیں کہ اے آگہی تو کب تک تماشا کی قدر و قیمت اور قوت و کیفیت کو ضائع کرتی رہے گی! شعر کے معنی یہ ہوئے کہ اگر آنکھ کھول کر دیکھا جائے تو جلوے کی قدر و قیمت ضائع ہو جاتی ہے۔ دیکھنے کا اصل طریقہ یہ ہے کہ ظاہری آنکھ بند کر کے چشم دل سے دیکھا جائے۔

(۱۲۹)

جو ہر تیغ بہ سہر چشمہ دیگر معلوم
ہوں میں وہ سبزہ کہ زہرا ب اگاتا ہے مجھے
زمانہ تحریر: ۱۸۱۶

شعر کے معنی میں کوئی باریکی نہیں۔ شعر اچھا ہے، لیکن غالب کے معیار کو دیکھتے ہوئے بہت بلند نہیں۔ تلوار کے جوہر سے وہ گول گول نشان مراد ہیں جو اعلیٰ درجے کے فولاد میں ہوتے ہیں۔ تلوار کی آب کی مناسبت سے اسے ”دریا“، ”چشمہ“ یا ”جدول“ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ چنانچہ میر کا مصرع ہے۔

اس کی شمشیر کی جدول بھی بہا کیا کیا کی
تو اگر تلوار چشمہ ہے تو جوہر اس کا سبزہ ہوا۔ یعنی جوہر وہ سبزہ ہے جو تلوار کے ہی کنارے اگ سکتا ہے۔ سبزہ اپنی شکل اور رنگ کے اعتبار سے زہر میں بھی ہوتی تلوار سے مشابہت رکھتا ہے جیسا کہ غالب کے شعر میں ہے۔

برنگ سبزہ عزیزان بد زباں یک دست
ہزار تیغ بہ زہرا ب دادہ رکھتے ہیں

شعر زیر بحث میں ”زہرا ب“ کے معنی ہیں ”غم درخ“۔ لہذا شعر کے معنی یہ ہوئے کہ جس طرح چشمہ شمشیر ہی کے کنارے سبزہ جوہر اگ سکتا ہے، اسی طرح میں وہ سبزہ ہوں جو زہرے ہوئے پانی (یعنی غم درخ) سے اگتا ہے۔ یعنی میرا وجود ہی غم و غصہ و رنج کا مرکز و منت ہے۔ غالب نے اس میں بھی ایک پہلو افتخار کا رکھا ہے کہ جس طرح جوہر تیغ کا وجود تیغ کی وجہ سے ہے، اسی طرح میرا وجود غم و غصہ کے باعث ہے۔ بقول طباطبائی ”تلوار کا جوہر تلوار ہی میں ہوتا ہے۔ کسی

اور چشمے پر یہ سبزہ کیا؟“

یہاں تک تو ٹھیک ہے، لیکن جھگڑا طباطبائی کے ہی اس قول سے شروع ہوتا ہے کہ
”مصنف مرحوم نے غفلت کی، کیوں کہ ایران میں نہ ہر اب اہل زبان پیشاب کو بھی کہتے ہیں۔“

اس لفظ سے بچنا چاہئے تھا۔“

لفظ ”نہ ہر اب“ کے باعث جو پہلوئے ذمہ بندی یہ اس شعر میں آگیا ہے، اس کا ذرا
مشکل معلوم ہوتا ہے۔ بے خود موبانی نے تسلیم کیا ہے کہ ”نہ ہر اب“ بمعنی ”پیشاب“ بھی ہے۔
لیکن محفوں نے مومن، ناسخ، بہادر شاہ ظفر وغیرہ کے یہاں اس لفظ کے استعمالات کی مثالیں پیش
کی ہیں اور کہا ہے، اگر کسی لفظ کے کوئی معنی قبیح ہوں، لیکن عام معنی غیر قبیح ہوں، دفعصا نے
ایسے لفظ کو ترک نہیں کیا ہے۔ اس ضمن میں بے خود نے بعض بزرگوار دین کے اسماء گرامی
اور حدیث کی بھی مثالیں دی ہیں۔

یہ سب درست، لیکن، اعتراض اپنی جگہ پر رہتا ہے کہ شعر میں پہلوئے ذمہ ہے۔
کیوں کہ پہلوئے ذمہ کی تشریف ہی یہی ہے، اس لفظ کا استعمال جس کے کوئی قبیح معنی ہوں یا
جس میں کوئی قبیح اثر ہو اور جس کے باعث شعر کے اصل معنی پر ضرب پڑنی ہو۔
در اصل بے خود موبانی نے منطق سے کام نہیں لیا۔ پہلوئے ذمہ اس وقت ثابت
ہوتا ہے جب دو شرطیں پوری ہوں۔ ۱۔ لفظ کے واقعی کوئی قبیح معنی ہیں اور ۲۔ شعر
زیر بحث جس زمانے میں لکھی گیا اس وقت پہلوئے ذمہ کا تصور موجود تھا۔ دوسری بات کا جواب
تو خود ان مثالوں سے دیا ہو گیا جو بے خود موبانی نے ”نہ ہر اب“ کے صرف کی ضمن میں دی ہیں۔
اگر پہلوئے ذمہ کا تصور قدیم زمانے میں ہوتا تو آتش و ناسخ، سودا اور میر، حتیٰ کہ میر درد کے
یہاں بھی ایسے شعر کیوں ہوتے جن میں آج کے معیار سے یہلوئے ذمہ ہے؟ پہلوئے ذمہ کا تصور
یعنی نقد شعر کے حوالے سے حسن یا قبیح کے معیار کی حیثیت سے پہلوئے ذمہ کا وجود لکھنؤ میں انیسویں
صدی کے اواخر میں ہوا۔ اس سے پہلے اس تصور کا کوئی ذکر کسی تذکرہ نگار کے یہاں نہیں
ہے۔ لہذا غالب، ناسخ، یا کسی بھی ایسے شاعر پر پہلوئے ذمہ کا لرامہ رکھنا، جس کے زمانے
یا جس کی تہذیب میں یہ تصور تھا ہی نہیں، زیادتی ہوگی۔

دوسری بات یہ کہ اگر کسی لفظ کے معنی کسی شاعر کے زمانے میں قبیح نہ ہوں، لیکن بعد میں قبیح ہو جائیں، یا اس لفظ کے اصل معنی میں کسی قبیح معنی کا اضافہ ہو جائے، تو اس شاعر کی حد تک اس لفظ کے استعمال میں پہلوے ذم نہ ہوگا۔ مثال کے طور پر آج کے محاورے میں ”رنڈی“ کے معنی ”طوائف“ ہیں۔ لیکن انیسویں صدی کے شروع تک ”رنڈی“ کے معنی محض ”عورت“ تھے۔ لہذا اس زمانے کے شاعر کی حد تک لفظ ”رنڈی“ میں پہلوے ذم نہیں۔

اگر ”زہراب“ بمعنی ”پیشاب“ غالب کے زمانے میں بھی تھا، تو یقیناً اس میں ذم کا پہلو ہے، اگرچہ غالب کے زمانے میں پہلوے ذم بطور تنقیدی نوح کے موجود نہ تھا۔ لہذا جو سوال ہمیں طے کرنا ہے وہ یہ ہے کہ غالب کے زمانے میں ”زہراب“ بمعنی ”پیشاب“ تھا کہ نہیں؟

اس سوال کا جواب حتمی طور پر نفی میں ہے۔ ”زہراب“ بمعنی ”پیشاب“ جدید فارسی ہے۔ قدیم یا کلاسیکی فارسی میں ”زہراب“ بمعنی ”پیشاب“ کا وجود نہیں۔ قدیم ترین لغات مثلاً ”فرہنگ قواس“ اور ”صحاح الفرس“ سے لے کر سترہویں اور اٹھارہویں صدی کے لغات مثلاً ”برہان قاطع“، ”بہارِ نجم“، ”چراغِ ہدایت“، ”مصطلحات شعرا“ سب اس معنی سے خالی ہیں۔ انیسویں صدی کے شروع میں ”شمس اللغات“ مرتب ہوا جو قدیم مستند لغات پر مبنی ہے، اس میں بھی یہ معنی نہیں۔ ”بہارِ نجم“ اور ”چراغِ ہدایت“ نے اہل زبان کے محاورے اور استعمال پر مبنی اندراجات کثرت سے کئے ہیں۔ خان آرزو نے ”چراغِ ہدایت“ لکھی ہی اس لئے کہ اس میں وہ الفاظ اور محاورے درج ہوں جو لغات میں نہیں ملتے، لیکن اہل زبان میں رائج ہیں۔ اسٹائنکاس نے اپنا لغت انیسویں صدی کے نصف دوم میں مرتب کیا تھا اور اس نے ڈھونڈ ڈھونڈ کر نئے الفاظ، یا پرانے الفاظ کے معنی درج کئے تھے۔ ان تمام لغت نگاروں کا ”زہراب“ بمعنی ”پیشاب“ نہ درج کرنا اس بات کا تقریباً بین ثبوت ہے کہ غالب کے زمانے میں اس لفظ کے یہ معنی تھے ہی نہیں۔

لغات میں ”زہراب“ بمعنی ”پیشاب“ کا سب سے پہلا اندراج جس سے میں واقف ہوں وہ عندلیب شادانی اور شادال بلگرامی کی مرتب کردہ ”فرہنگ“ ”نقش بدیع“ (مطبوعہ ۱۹۲۳ء) میں ہے۔ مرتبین نے اس لغت میں کوئی چھ ہزار لغات و محاورات ایسے جمع کئے ہیں جو

ان کے بقول ”مروجہ کتب لغت میں نہیں ملتے مگر ایران میں عام طور پر مستعمل ہیں“ اس فرہنگ میں ”زہراب“ تو نہیں، لیکن ”زہراب کردن“ درج ہے:
 زہراب کردن: پیشاب کرنا۔ عوام اس کو اچھا اور شائستہ لفظ سمجھ کر بولتے ہیں۔

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ”زہراب کردن“ بمعنی ”شاشیدن“ عوامی بولی ہے۔ حتم کی ”فارسی انگلیسی ڈکشنری“ مطبوعہ تہران ۱۹۷۰ جس میں آج روزمرہ بولی جانے والی فارسی کے الفاظ ہیں، اس میں ”زہراب“ بمعنی urine درج ہے۔
 اس بحث سے معلوم ہوا کہ ایران کے ”اہل زبان“ تو نہیں، عام لوگ، اور وہ بھی صرف جدید زمانے کے لوگ، ”زہراب“ کو ”پیشاب“ کے معنی میں بولتے ہیں۔ بے چارے غالب کے عہد میں یہ معنی تھے ہی نہیں۔ (خیال رہے کہ یہ غزل ۱۸۱۶ کی ہے) لہذا غالب پر اس لفظ کے حوالے سے پہلوئے ذمہ کے ارتکاب کا الزام رکھنا سخت ناانصافی ہے۔

(۱۳۰)

سیا ہی جیسے گر جائے دم تحریر کا غزیر
مری قسمت میں یوں تصویر ہے شب ہائے حیراں کی
زمانہ تحریر ۱۸۲۱ء

بے خود موبانی کہتے ہیں کہ شعر کا مطلب ہے "سیری قسمت میں صرف جدائی کی راتیں
ہیں اور بس" بے خود دہلوی کا قول ہے، "جدائی کی راتوں نے میرے نوشتہ 'تقدیر' کو ایسا
چھپا لیا ہے کہ مجھے یہ معلوم ہی نہیں ہو سکتا کہ آئندہ میری قسمت میں کیا لکھا ہے" ظاہر ہے کہ یہ
دونوں معنی شعر کے الفاظ سے بالکل بعید ہیں۔ دونوں ہی شرحیں مصرع اولیٰ کے انتہائی
خوبصورت اور معنی خیز پیکر سے صرف نظر کرتی ہیں۔ دوسرے مصرعے کا لفظ "تصویر" اور مصرع
اولیٰ میں کا غزیر گری ہوئی ردِ شنائی اس شعر کے کلیدی عناصر ہیں۔ بعض شراح نے "تصویر"
سے وہ تحریر مراد لی ہے جس میں تصویروں کے ذریعے مطلب ادا کرتے تھے۔ لیکن انہوں نے
اس بات پر غور نہیں کیا کہ نوشتہ 'تقدیر' میں تصویری تحریر کی کیا ضرورت پڑی؟ یعنی اس
بات کو کیوں کر ثابت کیا جائے کہ نوشتہ 'تقدیر' کو الفاظ میں نہیں بلکہ تصویروں کے ذریعے
لکھا گیا ہے؟ سہا مجددی نے "تصویر" کو "نقش" سے تعبیر کیا ہے۔ یہ معنی "تصویری تحریر"
سے یقیناً بہتر ہیں، لیکن اس سے نوشتہ 'تقدیر' پوری طرح قائم نہیں ہوتا۔

پہلی بات تو یہ کہ نوشتہ 'تقدیر' کو الفاظ پر مبنی عبارت فرض کرنا ضروری نہیں۔ یہ
زائچے کی صورت میں بھی ہو سکتا ہے جس میں ہندسے اور تصویریں ہوتی ہیں۔ لہذا تصویری
عبارت کا تکلف پیدا کئے بغیر بھی ہم نوشتہ 'تقدیر' میں تصویروں کی موجودگی فرض کر سکتے
ہیں۔ دوسری بات یہ کہ ممکن ہے نوشتہ 'تقدیر' میں کچھ عبارتیں ہوں اور کچھ نقش یا تصویریں

ہوں۔ ممکن ہے جن باتوں کا بیان الفاظ میں ممکن نہ تھا ان کو تصویریوں کے ذریعے ظاہر کیا گیا ہو۔ میری، اور سب سے اہم بات یہ کہ ”تصویر“ سے مراد ’صورت کشی‘ نہیں بلکہ محض ”محاکاتی بیان“ ہو سکتا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں: ”فلاں صاحب نے واقعے کی اتنی عمدہ تصویر کھینچی کہ سارا سماں جو بہو آنکھوں کے سامنے پھر گیا۔ برائے لوگوں نے شاعری یعنی الفاظ پر مبنی بیان کو مصوری سے اکثر تشبیہ دی ہے۔ شاعریوں کو مصور فطرت، عکاس فطرت وغیرہ قسم کے خطابات اب بھی دیے جاتے ہیں۔ طباطبائی نے اپنی سیرت میں ’مصری حروف‘ کا ذکر کیا ہے جو تصویری ہوتے تھے۔ لیکن خود طباطبائی نے اب ’تفہیم‘ میں جگہ جگہ شاعری اور مصوری میں مشابہت کا ذکر کیا ہے۔ لہذا ”تصویر“ سے شعر و بحث میں لفظی صورت گری مراد لینا بالکل مناسب ہے۔

اب معنوی پہلو پر غور کیجیے۔ لکھتے وقت اگر کہ سہ پر دستخالی گریبے تو بڑا سادہ ہوتا ہے۔ یہ دھبہ کسی خاص ہیئت کا بھی پابند نہیں ہوتا، بلکہ ٹیٹھا، میٹھا اور بٹ قعدہ ہوتا ہے۔ مستحکم کا نوشتہ تقدیر کچھ ایسا ہے کہ اس میں جہاں جہر کی باتوں کا بیان ہوتا تھا وہاں ایک بڑا سادہ دھبہ ہے، گویا لکھتے وقت دستخالی گر گئی ہو۔ اس دھبے کے مندرجہ ذیل مفہوم ہو سکتے ہیں:

(۱) میرے حصے میں شب باے جہراں اتنی زیادہ، اتنی نازک اور اتنی بے ڈھنگی ہیں کہ ان کو دھبے کے ہی ذریعے بیان کرنا مناسب تھا یعنی کاتب تقدیر کے پاس الفاظ نہ تھے۔

(۲) میری شب باے جہراں اتنی بلکت انگیز اور دردناک ہیں کہ کاتب تقدیر نے ان کی نوعیت چھپانا ہی مناسب سمجھا اور ایک بڑا سادہ دھبہ بنا دیا

(۳) میری شب باے جہراں کا بیان اس قدر دردناک تھا کہ لکھتے والے کی ہمت چھوٹ گئی، اس کو اپنے قلم پر قیونہ رہا اور دستخالی کا بڑا سا قطرہ اس کے قلم سے گر کر کاغذ پر پھیل گیا۔

(۴) کاتب تقدیر نے سوچا کہ اس شخص کی تقدیر کیا ہیں کروں، اس میں تو

زیادہ تر شب ہجراں کی سیاہی ہے۔ لہذا اس نے بے پروائی کا مظاہرہ کرتے ہوئے
 بڑا سا ایک دھبہ بنا دیا، کریمہ اس کی تقدیر ہے۔

(۱۳۱)

دل و دین نقد لاساتی سے گر سودا کیا چاہے
کہ اس بازار میں ساغر متاع دست گرداں ہے
زمانہ تحریر: ۱۸۶۹

طباطبائی نے خوب لکھا ہے: ”یہاں ساغر کو دست گرداں کہنا ایسا لطف رکھتا ہے کہ دل و دین نیاز مصنف کرنا چاہیے۔“ بات بالکل صحیح ہے، لیکن ”دست گرداں“ کے معنی کیا ہیں؟

تمام شارحین نے اس لفظ کو کلیدی حیثیت دی ہے۔ لیکن استعارے کے حسن، رعایت کی تازگی اور مصرعِ اولیٰ میں لفظ ”نقد“ کی چمک نے ہم سب کو اس قدر چکا چوندھ کر دیا ہے کہ بہت سی بدیہی باتیں نظر انداز ہو گئی ہیں۔ چنانچہ سب لوگوں نے ”دست گرداں“ کے معنی لکھے ہیں ”وہ چیز جو نقد بکتی ہے“ تاکید کے تھوڑے سے تغیر کی بنا پر بعض شارحین کی مراد یہ معلوم ہوتی ہے کہ دست گرداں وہ چیز ہے جو صرف نقد ہی بکتی ہے، ادھار نہیں حاصل ہو سکتی۔ بعض شارحین کی مراد یہ معلوم ہوتی ہے کہ اگرچہ دست گرداں کسی بھی اس چیز کو کہتے ہیں جو نقد خریدی جائے، لیکن یہ ضروری نہیں کہ اسے ادھار پر خریدنا ممکن ہی نہ ہو۔ جب وہ نقد خریدی جائے گی تو دست گرداں کہلائے گی۔

نیاز فتحپوری نے عجیب بات لکھی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ متاع دست گرداں وہ شے ہے جو عاریتاً حاصل کی جائے، لیکن غالب نے یہاں اسے نقد سودا کے مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ (یعنی بالکل اٹے مفہوم میں)۔ لیکن نیاز صاحب یہ نہیں بتاتے کہ غالب نے یہ اونڈھی چال چلی کیوں؟ کیا لغت یا محاورے کی رو سے اس اونڈھی چال کا کوئی جواز ہے؟ اگر جواز نہیں ہے

تو یہ کیوں فرض کیجئے کہ شاعر نے بالکل الٹے معنی لئے ہیں؟ اس طرح تو کسی لفظ کے کوئی معنی بیان کر دیجئے اور دعویٰ کیجئے کہ شاعر نے یہی معنی مراد لئے ہیں۔

یہ بات صحیح ہے کہ لفظ کے استعاراتی معنی ایسے ہو سکتے ہیں جن کی تائید لغت سے نہیں ہوتی۔ لیکن استعاراتی معنی کی اساس کسی اور طرح کی منطق پر ہوتی ہے۔ اگر وہ منطق بھی نظر نہ آئے تو استعاراتی معنی قائم نہ ہوں گے۔ مثلاً معشوق کو ”شمع“ کہہ سکتے ہیں، ”شمع رو“ کہہ سکتے ہیں، لیکن ”مرگھٹ کا چراغ“ نہیں کہہ سکتے۔ ظاہر ہے کہ شعر زیر بحث میں کوئی ایسی منطق نہیں ہے جس کی رو سے ہم فرض کر سکیں کہ غالب نے ”دست گرداں“ الٹے معنی میں استعمال کیا ہے۔

ایسا لگتا ہے کہ اس شعر کے تمام مصرع ارج کو مصرع اولیٰ کے لفظ ”نقد“ نے یہ گمان کئے پر مجبور کر دیا کہ ”دست گرداں“ کے معنی بھی نقد ہی ہوں گے۔ لہذا اس شعر کے بارے میں شاعری کے خیالات کو مختصر یوں بیان کیا جاسکتا ہے: اگر تم ساقی سے ساغر محبت یا ساغر شراب کا سود کرنا چاہتے ہو تو دل دے دوں گا نقد پیش کرو۔ کیوں کہ اس بازار میں ساغر صرف نقد ہی قیمت پر ملتا ہے۔

اس شعر میں کئی تباہیاں ہیں۔ سب سے پہلی تو یہ کہ اس کی رو سے شعر کا دوسرا مصرع اپنی بے مثال خوبصورتی کے باوجود بالکل بے کار اور تکراری ہو جاتا ہے۔ دل دے دوں نقد لاؤ۔ کیوں کہ یہاں ساغر نقد ملتا ہے۔ ظاہر ہے کہ کسی ایک مصرعے (خاص کر مصرع اولیٰ) میں مطلب پورا ہو جاتا ہے۔ اور شعر کا پورا ایک مصرع ناکام، یا نسبتاً غیر ضروری ٹھہرتا ہے۔

دوسری مشکل یہ ہے کہ ”اس بازار“ کی حیثیت واضح نہیں ہوتی۔ کیا یہ بازار دی ہے جہاں ساقی سے سود کیا جائے گا؟ اگر ہاں، تو ساقی کو بازار میں آنے کی کیا ضرورت تھی؟ ساقی کا تو کام شراب فروشی نہیں۔ یہ کام تو پیر مغال یا بادہ فروش کا ہے۔ اگر ساقی ہی کو بادہ فروش فرض کر لیا جائے تو ساقی سے کس چیز کا سود منظور ہے؟ فرض کیا کہ یہ بازار محبت ہے اور ساقی سے مئے عشق کا سود کرنا ہے۔ پھر مشکل یہ ہے کہ بازار میں تو چیزیں فروخت ہی ہوتی ہیں، خاص کر ساغر محبت جیسی بیش قیمت شے تو ادھار مل نہیں سکتی۔ تو پھر بات کیا بنی؟ اگر میں آپ سے

کہوں کہ ہیرے کا ہار خریدنا ہے تو نقد لائیے، کیونکہ ہیرے کا ہار ادھار نہیں ملتا، تو آپ پوچھیں گے کہ یہ تم نے کون سی نئی بات کہی؟ سب جانتے ہیں کہ ہیرے کے ہار جیسی قیمتی شے ادھار نہیں مل سکتی۔ اگر نیاز صاحب کے پہلے معنی کو اختیار کر کے کہا جائے کہ ”دست گرداں“ وہ شے ہے جو عاریتاً حاصل کی جائے تو بھی بات وہی رہتی ہے کہ اگر ساغر عشق جیسی گراں بہا چیز کو یہ کہا کہ وہ عاریتاً نہیں ملتی، یا عارضی استعمال کے لئے اور بے قیمت نہیں ملتی، تو کیا اہم بات کہی؟ تو کیا ہم یہ فرض کریں کہ شعر بالکل معمولی ہے، بلکہ عیب دار ہے؟ معمول یا عیب دار شعر سرزد ہونا غالب سے ناممکن نہیں۔ لیکن یہ فیصلہ کرنے سے پہلے شعر پر مزید غور کر لیں، تاکہ غالب کے ساتھ نا انصافی نہ ہو۔

سب سے پہلے ”دست گرداں“ کو لیجئے۔ ہمارے شراح نے بنیادی غلطی یہیں کی ہے۔ انھوں نے اس لفظ کے معنی بالکل غلط بیاں کئے ہیں۔ ”دست گرداں“ جو کچھ بھی ہو، لیکن یہ وہ شے ہرگز نہیں جسے نقد قیمت پر حاصل کیا جائے۔ بعض حالات میں ”دست گرداں“ وہ چیز ضرور ہو سکتی ہے جسے بہت آسان رعایتی قیمت یا بہت آسان اقتساط میں ادھار ہونے والی قیمت پر حاصل کیا جائے۔

”بہارِ عجم“ میں ”دست گرداں“ کے معنی درج ہیں ”قرض رعایت گاہن“ اس انوکھے لین دین کی تفصیل اسٹائننگاس میں بیان ہوئی ہے۔ فرض کیجئے آپ کسی کو کوئی چیز دس روپے میں خرید نلٹے کرتے ہیں، لیکن یہ بھی طے کرتے ہیں کہ قیمت باقتساط ہوگی۔ پہلی قسط کے طور پر دو روپے دے کر آپ وہ چیز لے لیتے ہیں۔ اب وہ چیز آپ کے پاس ہے، لیکن بیچنے والے کی ملکیت ہے۔ آپ وہ دو روپے بھی بائع سے قرض لے لیتے ہیں اس طرح آپ دو روپے کے مقروض ہیں، لیکن خریدی ہوئی چیز کے دس روپے پہلی قسط کے دو روپے بھی آپ ادا کر چکے ہیں۔ چند دنوں بعد آپ دو روپے پھر ادا کرتے ہیں۔ اور وہ دو روپے پھر قرض لے لیتے ہیں۔ اس طرح آپ اب اس چیز کی قیمت کی دو قسطیں ادا کر چکے ہیں، اور چار روپے کے الگ مقروض ہیں۔ یہ سلسلہ چلتا رہتا ہے، یہاں تک کہ آپ دس روپے ادا کر دیتے ہیں اور دس روپے کے مقروض بھی ہو جاتے ہیں، لیکن وہ چیز اب آپ کی ملکیت

ہو جاتی ہے۔

مندرجہ بالا تفصیل سے دو باتیں ظاہر ہوتی ہیں۔ اول تو یہ کہ دست گرداں سودا وہ بائع کرتا ہے جسے اپنا مال بیچنے کی کوئی مجبوری ہو، اور اسے وہی خریدتا ہے جو بہت غریب ہو لیکن بائع کا دوست ہو، یا پھر وہ بائع پر کسی قسم کا دباؤ رکھتا ہو۔ دوسری بات یہ کہ دست گرداں سودا وہ بائع بھی کر سکتا ہے جو لین دین کا کاروبار بڑے پیمانے پر کرتا ہو۔ لیکن اس بیع و شری میں فوری فائدہ بہر حال مشتری کا ہی ہوتا ہے۔

پلیٹس نے ”دست گرداں“ کی تعریف یوں لکھی ہے: دست بدست جلنے والا۔ وہ مال جو پکار پکار کر فروخت کیا جائے۔ روپیہ یا کوئی اور چیز جو کسی مختصر مدت کے لئے قرض پر حاصل کی جائے اور بے باقی کا وعدہ نہ بانی کیا جائے، لہذا پلیٹس کی رو سے دست گرداں وہ مال ہے جو آسانی سے نہیں بکتا، لہذا فروخت کرنے والا پکار پکار کر اسے فروخت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اور دست گرداں وہ مال بھی ہے جو بڑے آسان، نہ بانی قرض پر حاصل کیا جائے۔ لہذا پلیٹس کا ”دست گرداں“ نقد مول لینے والا مال تو نہیں ہے، اسٹانڈنگ اس کا بیان کیا ہوا مال ضرور ہو سکتا ہے۔ اس کی تصدیق ”فرینگ آصفیہ“ سے بھی ہوتی ہے، جہاں ”دست گرداں“ کو ”غرض مند کا بکا و مال“ اور ”ہاتھ دھار قرض“ اور بازار و، سرراہ بکنے والی شے بتایا گیا ہے۔

ان تشریحات کی روشنی میں شعر زیر بحث کا ساغر، جو متاع دست گرداں ہے، کوئی بہت قیمتی یا نادر چیز نہیں، بلکہ معمولی، غرض مند کا بکا و مال اور بائع کی مجبوری سے بکنے والا مال قرار پاتا ہے۔ اب شعر کا مطلب یہ ہوا کہ میاں اگر تم کو ساقی سے سودا کرنا ہے تو دل اور دین کا نقد لے کر آؤ۔ ہاں اگر محض ساغر کے متنی ہو، ساقی سے کچھ معاملہ نہیں کرنا ہے، تو اور بات ہے۔ ساغر تو یہاں یہ آسانی قرض مل جاتا ہے، اور وہ بھی اس طرح کہ اپنی گھر سے کچھ دینا نہیں پڑتا۔ کھڑے کھڑے سودا طے کیا اور لے آئے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ ساقی سے کس قسم کا سودا کرنا ہے اور یہ ساغر کیا ہے جو اتنی آسانی سے دستیاب ہو جاتا ہے؟ اس کے جواب کے لئے اس معروضے کو ذہن میں لائیے جو میں نے

شروع میں پیش کیا ہے۔ ساقی کا کام شراب پینا نہیں، بلکہ شراب پلا کر مست کرنا ہے۔
 بادہ فروشی تو کاروباری اور بازار و کام ہے۔ بیچنے والا خود غرض مند ہے، تم کو ساغر دست
 گرداں دے دے گا۔ اب رہی شراب سے پیدا ہونے والی مستی کی بات، یعنی شراب سے
 حاصل ہونے والے اصل فائدے کی بات، یا جام شراب کے ساتھ ساقی کی نگاہ ہر یا نگاہ
 گرم بھی حاصل ہونے کی بات، تو اس کے لئے دل و دین کی دولت لاکر ساقی کی نذر کرو۔
 پھر وہ شاید تمہیں شراب کے ساتھ مستی شراب، یعنی اپنی توجہ، یعنی شراب محبت کی
 ذرا سی چاشنی بھی دے دے۔ یہ چیز دولت سے نہیں ملتی۔ شراب تو دست گرداں مل
 جاتی ہے، بازار دنیا میں کوئی چیز ہنگی نہیں۔ لیکن ساقی کے ساتھ معاملے اور سودے وہ
 نہیں ہوتے جو عام دنیاوی بازار میں ہوتے ہیں۔

اس طرح شعر کی اصل مراد یہ ہے کہ ساغر، یعنی معمولی درجے کا علم اور اس کی لذت
 تو آسانی حاصل ہو سکتی ہے۔ لیکن ساقی سے جو دولت ملتی ہے، یعنی معرفت اور اس کی لذت
 وہ اتنی آسانی سے ہاتھ نہیں لگتی۔

(۱۳۲)

خوشیوں میں تماشا ادا نکلتی ہے
 نگاہ دل سے ترے سرمہ سا نکلتی ہے
 زمانہ تحریر: ۱۸۱۶

میرے پاس شرح طباطبائی کے دو نسخے ہیں۔ ان میں سے ایک وہ ہے جو علامہ شاداں بلگرامی کے مطالعے میں رہا کرتا تھا۔ شاداں نے اس پر جگہ جگہ بڑے عمدہ حاشیے بھی لکھے ہیں۔ اس شعر پر وہ لکھتے ہیں: ”نگاہ کا دل سے نکلنا کچھ سمجھ میں نہ آیا“ بات بالکل صحیح ہے، اور طباطبائی کی شرح کچھ اتنی گنجلک ہے کہ اس کے پس منظر میں یہ استدراک اور بھی بوجھل معلوم ہوتا ہے۔

بہت سے لوگوں نے مصرع ثانی میں ”ترے“ کی جگہ ”ترمی“ پڑھا ہے۔ طباطبائی، بے خود موبائی اور سہا مجددی ان میں شامل ہیں۔ مولانا عرشی نے ”ترت“ پڑھا ہے۔ میں انہیں کا متبع ہوں۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ شعر کچھ اس قدر مبہم ہے کہ ”ترمی“ پڑھیں یا ”ترے“۔ بات بہت زیادہ کھلتی نہیں۔ شاداں کے علاوہ کسی نے یہ سوال نہیں اٹھایا ہے کہ نگاہ کا دل سے نکلنا کیا معنی رکھتا ہے؟ اگر ”ترمی“ فرض کیا جائے تو بات ایک حد تک حل ہو جاتی ہے کہ معشوق کی نگاہ، شق کے دل سے سرمہ سا نکلتی ہے۔ علامہ سہا نے یہی معنی لکھے ہیں۔ لیکن شاداں علامہ طباطبائی اور بے خود موبائی کا خیال ہے کہ یہ معشوق کی نگاہ ہے اور معشوق ہی کے دل سے نکل رہی ہے۔ اگر ”ترے دل“ پڑھیں تو سہا کا بتایا ہوا مفہوم غلط ہو جاتا ہے۔ اور شاداں کا سوال بہر طور برقرار رہتا ہے کہ نگاہ کا دل سے نکلنا کچھ سمجھ میں نہ آیا۔

لہذا نئے سرمے سے غور کرتے ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ ”سرمہ سا“ نگاہ کی صفت ہے۔

یعنی فارسی شاعری میں نگاہ کو اکثر ”سرمہ سا“ کہا گیا ہے۔ یہ ترکیب غالب کی اختراع کردہ نہیں ہے۔ نیاز فتح پوری لکھتے ہیں کہ ”تیری خاموشی گویا دل سے نکلی ہوئی نگاہ سرمہ سا ہے“ لیکن اس سے بات صاف نہیں ہوتی۔ نگاہ از دل برخاستن کوئی محاورہ بھی نہیں۔ تو پھر نگاہ کا دل کا نکلنا کس معنی میں ہے ؟

اس مسئلے کا حل اس بات میں ہے کہ یونانی حکما اور ان کے اتباع میں اکثر قدیم حکما کا خیال تھا کہ روشنی کی لکیر آنکھ سے نکل کر اشیاء پر پڑتی ہے تو اشیاء نظر آتی ہیں۔ یعنی آنکھ منبع اور مخرج ہے روشنی کا۔ اور اگر روشنی آنکھ سے نکل کر خارج کی شے پر پڑتی ہے تو تار نگاہ وغیرہ قسم کے استعاروں کا جواز بن جاتا ہے۔ اور آگے چلیے مسلمان صوفیاء نے قلب کو اکثر دنیا اور صاحب بصر کہا ہے۔ اگرچہ صوفیاء کی اصطلاح میں ”قلب“ کے معنی بطن ”دل“ نہیں ہیں، لیکن عام زبان میں ”دل“ اور ”قلب“ تقریباً مرادف ہیں اس لئے صوفیاء اصطلاح کے بموجب قلب کی جو صفات ہیں، ان میں سے اکثر دل پر بھی منطبق کر دی گئیں۔ چنانچہ ”دل کی آنکھ کھل جانا“، ”دیدہ دل“، ”چشم دل“، ”دیدہ باطنی“ وغیرہ محاورے اور استعارے وجود میں آئے۔

اس تجزیے کی روشنی میں یہ دیکھنا مشکل نہیں کہ شعر زیر بحث میں غالب اپنے معشوق کو بصیرت قلب کی صفت سے متصف کر رہے ہیں۔ لہذا وہ اس کی نگاہ کو دل سے نکلتا ہوا فرض کر رہے ہیں۔ معشوق کو صاحب بصیرت فرض کرنا عام ہے۔ اور یہ کوئی ضروری بھی نہیں کہ یہ شعر معشوق کے بارے میں ہو، کسی عارف یا مرشد کے بارے میں بھی ہو سکتا ہے، ممدوح کے بارے میں بھی ہو سکتا ہے۔ ممدوح کو صاحب معرفت و بصیرت فرض کرنا بھی عام ہے۔ لہذا مفہوم یہ بنا کہ نگاہ تو خاموش ہوتی ہی ہے، معشوق یا ممدوح جب خاموش رہتا ہے اور دیدہ دل سے ہم لوگوں پر توجہ کرتا ہے تو وہ محض اس بات پر بس نہیں کرتا کہ حرف و صوت سے پرہیز کرے۔ بلکہ اس کی ہر نگاہ سرمہ سا نکلتی ہے۔ سرمہ کھانے سے آواز بیٹھ جاتی ہے اور انسان تکلم سے معذور ہو جاتا ہے۔ لہذا نگاہ سرمہ سا کا سکوت عام نگاہ کے سکوت کے مقابلے میں زیادہ شدید و عمیق ہو گا۔ شوکت میرٹھی نے عمدہ نکتہ بیان کیا ہے کہ چشم

کو بہ اعتبار غمزے اور اشارے کے سخن گو کہتے ہیں۔ لیکن اگر اس کو درست مان لیا جائے تو ایک اور لطف پیدا ہو جاتا ہے کہ آنکھ تو سخن گو ہوتی ہے، لیکن معشوق یا ممدوح اپنی خاموشی کا اتنا پاس و لحاظ رکھتا ہے کہ اپنی نگاہ کو بھی سرمہ سانا کر نکالتا ہے۔

چونکہ سرمہ لگانا اداؤں میں داخل ہے، اس لئے نگاہ سرمہ سا کو تماشا ادا یعنی دید کے قابل، کہنا بہت مناسب معلوم ہوتا ہے۔ اگر ”تماشا“ کو ”ادا“ کی صفت قرار دیں تو معنی ہوں گے ”بڑی دلچسپ ادا“۔ یعنی تیری خاموشی میں یہ دلچسپ ادا ہے کہ تیری نگاہ بھی دل سے سرمہ سانکلتی ہے۔ ”چشم سخن گو“ کے لئے ملاحظہ ہو میرے

آہو کو اس کی چشم سخن گو سے مت ملا
شہری سے کر سکے ہے کہیں بھی گنوار بات

(۱۳۲)

کس کا سراغ جلوہ حیرت کو ہے لے خدا
آئینہ فرش شش جہت انتظار ہے

زمانہ تحریر: ۱۸۱۹ء

اکثر شراح نے "حیرت" کو تلاش کنندہ فرض کیا ہے۔ یعنی حیرت کس کے جلوے کا سراغ لگانا چاہتی ہے؟ بقول بے خود موبانی "حیرت نے آئینے کا فرش کیا ہے کہ ابیں تو اس کا جلوہ نظر آئے؟" طباطبائی نے بھی تقریباً یہی الفاظ استعمال کئے ہیں۔ سہا مجددی کہتے ہیں: "حیرت کو کس کے جلوے کی تلاش اور کس کا انتظار و سراغ ہے؟" یعنی ان تمام مصنفات نے "سراغ" کو تلاش کے معنی میں لیا ہے اور حیرت کو تلاش جلوہ میں مصروف رکھا ہے۔

اس سہرت میں قیامت یہ ہے کہ حیرت تو سکون اور بے حرکتی سے عبارت ہوتی ہے۔ یعنی حیرت میں مبتلا ہونے والا تو بالکل گم سم ہو جاتا ہے اور اپنی جگہ پر چپ بیٹھ جاتا ہے آئینے کو متحیر اسی لئے کہتے ہیں کہ وہ بالکل خاموش ہوتا ہے۔ بیدل کا مصرع ہے: ع

آئینہ ز خود می رود و جلوہ مقیم است

لہذا اگر حیرت عبارت ہے سکون و سکوت سے، تو پھر اسے مصروف تلاش نہیں فرض کر سکتے۔ یعنی حیرت کا کام تلاش کرنا نہیں۔ حیرت تو تلاش کے مکمل ہو جانے، یعنی جلوے کو حاصل کر لینے یا جلوہ دیکھ لینے کے بعد شروع ہوتی ہے۔ یہ کہنا کہ حیرت کو کسی جلوے کی تلاش ہے۔ بے معنی سی بات ہے۔

اس مشکل کو دور کرنے کا آسان طریقہ یہ ہے کہ "سراغ" بمعنی "تلاش" نہیں، بلکہ "سراغ" بمعنی "نشان"، "پتہ"، اور "نقشہ پا" قرار دیا جائے۔ اب معنی یہ نکلیں گے کہ حیرت

کو کس کے جلوے کا، یا کس کے جلوے کا سراغ (پتہ، نشان، نقش پا) مل گیا (یعنی کس کے جلوے، یا کس جلوے کے باعث ایسی حیرت پیدا ہوئی) کہ شش جہت عالم انتظار میں آئینے ہی آئینے نظر آ رہے ہیں۔

یہاں سوال اٹھ سکتا ہے کہ اگر حیرت کو جلوے کا سراغ مل ہی چکا ہے تو انتظار کے کیا معنی؟ اس کے تین جواب ہیں۔ (۱) ابھی سراغ ہی ملا ہے، اس پر حیرت کا یہ عالم ہے۔ سارا جہان اس لئے آئینہ معلوم ہوتا ہے کہ پورے جلوے کا انتظار ہے کہ کہیں تو جلوہ مجسم نظر آئے۔ (۲) جلوہ محض ایک بار دیکھا تھا، دوبارہ دیکھنے کی ہوس اور انتظار ہے۔ (۳) حیرت کی صفت دو اشیا میں مشترک ہے۔ آئینے میں، اور متحیر شخص میں۔ انتظار کے عالم میں بھی وہی بے حرکتی اور سکوت ہوتا ہے جو حیرت میں ہوتا ہے۔ جس کو انتظار ہوتا ہے وہ اپنی جگہ سے ہلتا نہیں۔ عبد الباقی برتری کا نہایت عمدہ شعر ہے۔

اضطرابم نہ گذارد کہ نشیمن جائے

انتظارت نہ گذارد کہ زجا بر خیزم

لہذا جو شخص متحیر ہے اسے بھی منتظر کہہ سکتے ہیں، کیوں کہ دونوں ہی اپنی جگہ سے ہلتے نہیں۔ اس طرح جو شخص سراپا متحیر ہے، اس کو منتظر، اور منتظر کو آئینہ کہہ سکتے ہیں۔

دوسرے مصرعے میں ”فرش شش جہت انتظار“ کو مبتدا اور ”آئینہ“ کو خبر قرار دے کر مصرعے کی نثریوں فرض کی جاتی ہے: ”فرش شش جہت انتظار، آئینہ (بن گیا) ہے۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ ”آئینہ“ کو مبتدا قرار دیں اور بقیہ حصے کو خبر ٹھہرائیں۔ اب نثریوں ہوگی: ”آئینہ، فرش شش جہت انتظار بن گیا ہے۔“ یہ نثر اس معنی کی پشت پناہی کرتی ہے جو میں نے نمبر تین میں فرض کئے ہیں، یعنی ”انتظار“، ”تحیر“ اور ”آئینہ“ کو باہم منسلک قرار دیا ہے۔ اس سے مراد یہ بنتی ہے کہ سارا آئینہ انتظار مجسم بن گیا ہے، اس حد تک، کہ اگر انتظار کو ایک عالم (شش جہت) فرض کریں تو آئینہ اس کا فرش معلوم ہوتا ہے یعنی آئینے میں ایک بار جلوہ منعکس ہوا تھا، آئینہ اس قدر از خود رفتہ ہوا کہ سراسر حیرت بن گیا۔ یا کسی شخص نے جلوہ ایک بار دیکھا اور اس قدر متحیر ہوا کہ سراپا حیرت یعنی سراپا آئینہ بن گیا۔

پھر جلوہ آئینے سے (یا نظر سے) غائب ہو گیا۔ اب آئینے کو ہر دم اسی جلوے کا اس قدر شدید انتظار ہے، یا حیرت اب بھی اس قدر ہے کہ وہ متحیر شخص سراپا حیرت (= سراپا آئینہ) ہے۔
 گویا وہ شش جہت انتظار کا فرش بن گیا ہے۔
 شعر نہایت پیچیدہ ہے، لیکن مضمون سامنے کھڑے۔ یہ بھی معنی آفرینی کی ایک شکل ہے۔

(۱۳۴)

دل مت گنوا خبر نہ سہی سیر ہی سہی
اے بے دماغ آئینہ تمثال دار ہے
زمانہ تحریر: ۱۸۱۹

بعض شارحین نے اس شعر کا مخاطب خود متکلم کو فرض کیا ہے، یا پھر ایسے شخص کو جو بقول بے خود ہو یا نہ معرفت حاصل نہ کر سکے کے باعث اپنے دل سے بیزار ہو گیا ہے۔ یعنی متکلم خود کو، یا کسی سالک راہ معرفت کو سمجھا رہا ہے کہ اگر دل کے ذریعے خبر معرفت نہیں مل سکتی، تو بھی وہ ایسا آئینہ ہے جس میں طرح طرح کی سیریں نظر آتی ہیں۔

اس شرح میں دو قباحتیں ہیں۔ اول تو یہ کہ دل کو گنوا نے سے کیا مراد ہے؟ اگر اس معادیرے کا عام مفہوم لیا جائے تو معنی ہوں گے ”دل کو ضائع کرنا“، یا ”دل کو ہاتھ سے جانے دینا“۔ تو پھر دل کو ضائع کرنے یا ہاتھ سے جانے دینے سے کیا مراد ہے؟ کوئی شخص اپنے دل کو کس طرح گنوا سکتا ہے یا ضائع کر سکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس کا صرف ایک طریقہ ممکن ہے، کہ دل کسی کو دے دیا جائے۔ لیکن کسی کو دل دینا تو اچھی بات ہے، اس سے کسی کو منع کرنا بے معنی ہے۔ اور اگر دل کو گنوا نے سے دل کو قتل کرنا یا مار ڈالنا مراد ہے، تو بات اور بھی نہیں بنتی۔ کیونکہ دل کو مارتا کے معنی ہیں اپنی کسی خواہش کو پورا نہ ہونے دینا۔ یہ مفہوم یہاں بے کار ہے، کیوں کہ شعر میں کسی خواہش یا تمنا کا ذکر نہیں۔

دوسری قباحت یہ ہے کہ اگر کوئی شخص خود اپنے سے مخاطب ہے تو وہ اپنے آپ کو بے دماغ (یعنی مغرور، چڑچڑا) نہ کہے گا۔ اور اگر متکلم کسی دوسرے سے مخاطب ہے تو بھی اپنے مخاطب کو مغرور یا چڑچڑا کہنے کی کوئی وجہ نہیں۔ ٹھیک ہے۔ وہ اپنے دل سے مایوس ہو گیا ہے، اسے امید نہیں

رہ گئی کہ دل کے ذریعہ معرفت حاصل ہو سکے گی، لہذا وہ اپنے دل کو ضائع کرنا چاہتا ہے۔ لیکن پھر اس میں غرور یا چڑچڑے پن کی کیا بات ہے؟ اگر دل کو ضائع کرنے والا خود اپنے سے بھی مخاطب ہے تو بھی یہ کہنے کا جواز نہیں کہ چونکہ میں اپنے دل کو ضائع کرنا چاہتا ہوں اس لئے میں غرور یا چڑچڑا ہوں۔ لہذا مخاطب خود مستکلم ہو یا اس کا کوئی ساتھی، ”بے دماغ“ کہنے کا کوئی جواز نہیں۔ جوش ملیح آبادی نے ”بے دماغ“ کے معنی لکھے ہیں ایسا شخص جسے سیر و تفریح کا شوق نہ ہو۔ اس معنی کی کوئی بنیاد نہیں۔ ممکن ہے ان کے ذہن میں غالب کا حسب ذیل شعر رہا ہو۔

غم فراق میں تکلیف سیر باغ نہ دو

مجھے دماغ نہیں خندہ باے بے جا کا

حالانکہ اس شعر کے ذریعے تو ”بے دماغ“ کے معنی یہی مستکلم ہوتے ہیں کہ ایسا شخص جو پھولوں کے کھلنے کو خندہ باے بے جا سمجھتا ہو، یعنی چڑچڑا اور غرور شخص۔

بہر حال، یہ بات ظاہر ہے کہ شعر زیر بحث میں مخاطب نہ مستکلم ہے اور نہ اس کا کوئی ساتھی بلکہ معشوق ہے معشوق کے لئے بے دماغ کی صفت مناسب، بلکہ عام ہے۔ اور دل لے کر ضائع کر دینا، یا جب ہر یہ دل پیش کیا جائے تو اس کو قبول نہ کرنا بلکہ پھینک دینا، معشوق کی عام ادا بھی ہے۔ عاشق نے معشوق کو اپنا دل پیش کیا ہے۔ لیکن معشوق غرور حسن کی بنا پر اس کو قبول نہیں کرتا، بلکہ پھینک دینا چاہتا ہے۔ اس موقع پر شعر کہا گیا کہ اے غرور شخص، دل کو گنوا تے کیوں ہو؟ یہ تو آئینہ تمثال دار ہے۔ مانا کہ اس کے ذریعے تمھیں ”خبر“ نہیں مل سکتی، لیکن اس میں ”سیر“ کا سامان تو ہے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ ”خبر“ سے کیا مراد ہے اور ”سیر“ سے اس کا کیا تعلق ہے؟ عام طور پر شارحین نے ”خبر“ کو آگہی اور معرفت کے معنی میں لیا ہے۔ لیکن اس کا کوئی جواز نہیں۔ شوکت میرٹھی ”خبر“ سے اطلاع مراد لیتے ہیں کہ معشوق کو ابھی اس بات کی اطلاع نہیں ہے کہ دل دراصل آئینہ تمثال دار ہے جس میں خود معشوق کی تصویر لگی ہوئی ہے ظاہر ہے کہ اس مفہوم کا کوئی محل نہیں، کیوں کہ عارف صاف کہا جا رہا ہے کہ تم کو دل سے خبر نہ سہی، سیر تو حاصل ہوگی دوسری بات یہ کہ اس مفہوم کی رو سے ”آئینہ تمثال دار“ کے معنی بالکل غلط نکلتے ہیں۔

”آئینہ تمثال دار“ یا ”آئینہ تصویر“ کے دو معنی ہیں۔ ایک معنی یہ ہیں کہ آئینہ (یعنی شیشہ) جس کے آہ پار نظر آتا ہو اور جس کی پشت پر تصویریں اس طرح لگائی جائیں، یا پشت پر سے گذاری جائیں کہ دیکھنے والے کو گمان ہو کہ یہ تصویریں شیشے ہی پر لگی ہیں۔ بقول صاحب ”بہار عجم“ یہ فرنگیوں کا عمل ہے۔ یعنی آئینہ تمثال دار کسی طرح کے فلمی پردے کا کام کرتا ہے۔ لہذا اس طرح طرح کی سیر ہو سکتی ہے۔ دوسرے معنی ہیں ایسا آئینہ جس کے چاروں طرف تصویریں لگی ہوں، یعنی ایسا آئینہ جس کی خوب زیبا نش کی گئی ہو۔ غالب نے دونوں معنی کا لحاظ رکھا ہے، اور ”تمثال دار“ کے لغوی معنی بھی قائم کر دیئے، یعنی ایسا آئینہ جس میں تمثال ہو یا نظر آتی ہو۔ اس طرح ”سیر“ بمعنی ”تفریح“ اور ”سیر“ بمعنی ”گھومنا پھرنا“ دونوں مستعمل ہو گئے کہ یہ آئینہ اور کچھ ہونا ہو، بڑی تفریحی چیز ضرور ہے۔

پھر ”خبر“ کے کیا معنی ہیں؟ ”سیر“ اور ”خبر“ کو ایک دوسرے کا متقابل قرار دینا ضروری ہے، کیوں کہ شعر میں صاف کہا گیا ہے کہ خبر نہیں تو سیر ضرور ہے۔ ”سیر“ کے معنی تو ظاہر ہیں، تفریح، گھومنا پھرنا۔ یعنی وہ چیز جو وقتی ہو۔ لہذا سیر کے ذریعے جو معلومات حاصل ہوں گی وہ بھی وقتی یا غیر یقینی ہوں گی، کہ ایک بار دیکھا، پھر نہ دیکھا۔ ایسی صورت میں جو معلومات حاصل ہوں ان کا مقبر ہو نا ضروری نہیں۔ مثلاً آپ کسی جگہ سے ایک بار گذرے، وہاں آپ نے بارش ہوتے ہوئے دیکھی۔ لیکن آپ کے اس ایک بار دیکھنے سے یہ بات ثابت نہیں ہوتی کہ وہاں ہر وقت، یا اکثر، یا کثرت سے، بارش ہوتی ہے۔ ممکن ہے اس دن بارش برسوں بعد ہوئی ہو اور یہ محض اتفاق تھا کہ آپ اس ہی دن وہاں پہنچے جس دن بارش ہو رہی تھی۔ لہذا ”سیر“ کے ذریعہ حاصل کردہ معلومات کا مبنی پر حقیقت ہونا اصلیت ہونا ضروری نہیں، حالانکہ وہ معلومات آپ نے مجسم خود حاصل کی تھیں۔

مسلمان اہل منطق نے ”خبر“ کی دو قسمیں قرار دی تھیں۔ ایک تو خبر صادق اور دوسری خبر غیر صادق۔ پھر خبر صادق کی دو قسمیں کیں۔ ایک تو دوحی الہی یا وہ خبر جو کسی معصوم سے حاصل ہو۔ (اسی لئے دوحی اور حدیث کو ”خبر“ بھی کہتے ہیں) دوسری ”خبر متواتر“، یعنی ایسی اطلاع جو آپ نے براہ راست نہ حاصل کی ہو لیکن وہ اتنے کثیر ذرائع اور اتنے کثیر طرق سے آپ تک پہنچے کہ

اس کے سچ ہونے میں کوئی شک نہ ہو۔ مثلاً یہ اطلاع کہ دلی نام کا ایک شہر ہندوستان میں ہے، ہمارے پاس اس کثرت اور تواتر سے پہنچی ہے، کہ دلی کو خود دیکھے بغیر بھی ہم اس بات کو تسلیم کر سکتے ہیں کہ دلی نام کا ایک شہر واقعی ہے۔ لہذا خبر متواتر کے ذریعے وہ علم حاصل ہوتا ہے جو براہ راست اور بحشم خود نہ حاصل کیا گیا ہو، لیکن جس کے صحیح ہونے میں کوئی شک نہ ہو۔

مندرجہ بالا بحث سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ غالب نے ”سیر“ کو عینی مشاہدہ لیکن نامستبر مشاہدہ کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اور ”خبر“ کو ”خبر متواتر“ یا ”خبر صادق“ کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ یعنی دل کے ذریعے، یا دل کے اندر، تصویریں نظر آتی ہیں جو خبر متواتر یا خبر صادق کا درجہ تو نہیں رکھتیں، لیکن وہ ”سیر“ تو یقیناً کہی جاسکتی ہیں، یا ان کے ذریعے ”سیر“ (تفرج) ضرور حاصل ہو سکتی ہے۔

آخری سوال یہ کہ عاشق نے اپنے دل کو تماشال دار آئینہ کیوں کہا؟ طباطبائی کا خیال درست ہے کہ دل میں حسرتیں اور آرزوئیں بھری ہوتی ہیں۔ لیکن تماشال داری کی صفت کو صرف حسرت و آرزو تک محدود کرنا ضروری نہیں۔ عاشق کا دل ہے، اس میں طرح طرح کی آرائش و زیبائش بھی ہوگی (مثلاً شعر و سخن، افسانہ و حکایت) تاکہ معشوق کو لبھائے، اور ہزار طرح کے خیال اور خواب ہوں گے، تمثیل اور تصور بھی ہوگا۔ میر کا نہ بردست شعر ہے

کچھ گل سے ہیں شگفتہ کچھ سرو سے ہیں قد کش

تیرے خیال میں ہم دیکھیں ہیں خواب کیا کیا

معنی کی اس قدر کثرت اور الفاظ کی بظاہر سادگی کو دیکھ کر کہنا پڑتا ہے کہ غالب کے لئے ہر طرح کا شعر آسان تھا۔ وہ جب چاہتے تھے نہایت مشکل الفاظ اور بندش پر مبنی شعر کہہ دیتے تھے، اور جب چاہتے تھے بظاہر سادہ اور باطن نہایت پر معنی شعر بھی کہہ دیتے تھے۔ اور بغزل نوجوانی کی ہے۔ غضب کی غزل ہے اور غضب کا شعر۔

(۱۳۵)

غالب برانہ مان جو واعظ برا کہے
ایسا بھی کوئی ہے کہ سب اچھا کہیں جسے
زمانہ تحریر: ۱۸۱۶

اس شعر میں ایک خفیف سائنکتہ ایسا ہے جو شاید تمام ہی شارحین سے نظر انداز ہو گیا ہے۔ ایک مطلب تو ظاہر ہے کہ اے غالب اگر واعظ تم کو برا کہے تو برانہ مانو۔ دنیا میں کوئی ایسا نہیں ہے جسے سب اچھا کہتے ہوں۔ بے خود موہانی نے عمدہ بات کہی ہے کہ لفظ "سب" میں یہ کنایہ ہے کہ غالب کو زیادہ تر لوگ اچھا کہتے ہیں۔

دوسرا نکتہ یہ ہے کہ چونکہ دنیا میں کوئی بھی ایسا نہیں ہے جسے سب اچھا کہتے ہوں، اس لئے واعظ کو بھی سب لوگ اچھا نہیں کہتے۔ کچھ لوگ واعظ کو بھی برا کہتے ہیں۔ اس سے ایک بات یہ بھی پیدا ہوتی ہے کہ جس شخص کو ہر آدمی اچھا نہ کہتا ہو وہ اگر کسی دوسرے کو برا بھی کہے تو اس کی بات کی حقیقت کیا ہے؟

(۱۳۶)

دل خوں شدہ کشمکش حسرت دیدار
آئینہ بہ دست بت مست حنا ہے
زمانہ تحریر: ۱۸۱۶

اس شعر کا آہنگ تو انتہائی خوبصورت ہے ہی، اس کے دونوں پیکر بھی غیر معمولی ہیں، خاص کر مصرع ثانی میں تو پیکر بہت ہی بدیع ہے۔

شارحین میں جھگڑا رہا ہے کہ ”بت بدست“ اور ”حنا“ کے درمیان اضافت ہے کہ نہیں۔ مولانا عرشی نے بے اضافت لکھا ہے۔ لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ اضافت کے ساتھ بھی شعر کے معنی نکلتے ہیں اور اچھے نکلتے ہیں۔ دونوں مصرعوں میں نشست الفاظ ایسی ہے اور ”بدست“ اور ”حنا“ کے درمیان اضافت کا معاملہ ایسا ہے کہ شعر میں معنی کی کثرت پیدا ہو گئی ہے۔ بعض شارحین نے کوئی معنی لکھے ہیں، بعض نے کوئی اور معنی درج کئے ہیں۔ بعض نے ایک سے زیادہ معنی لکھے ہیں۔ میں نے کوئی شرح ایسی نہیں دیکھی جس میں تمام ممکن معنی درج ہوں بلکہ میں یہاں ہر وہ معنی لکھتا ہوں جو میرے ذہن میں آئے ہیں۔ ان میں سے کچھ ایسے بھی ہیں جو کسی شرح میں نہیں ملتے۔ ممکن ہے غور کرنے پر اور معنی بھی نکلیں لیکن میری نظر ان تک نہ پہنچی ہو۔

(۱) معشوق کا جلوہ دیکھنے کی تمنا آئینے کو بھی ہے۔ آئینے کو موقع بھی زیادہ ہیں، کیونکہ وہ اکثر معشوق کے سامنے رہتا ہے۔ لیکن معشوق کا جلوہ اس قدر روشن ہے کہ اس پر آئینے کی بھی لگا ہ نہیں ٹھہرتی۔ معشوق کا چہرہ شراب کے اثر سے سرخ ہو رہا ہے۔ آئینہ اس کے سامنے ہے۔ آئینے میں معشوق کا سرخ چہرہ ایسا لگتا ہے گویا حسرت دیدار کی کشمکش میں آئینے کا دل خون ہو گیا ہو۔ شراب کے نشے میں مست معشوق کے ہاتھ میں آئینہ بندی کی طرح سرخ نظر آتا ہے۔

یہ دلیل ہے اس بات کی کہ آئینے کا دل تمنا سے دیدار میں خون ہو گیا ہے۔ معنی کی لطافت یہ ہے کہ عام طور پر تو آئینے کی نگاہ معشوق پر ٹھہرتی نہیں، کیوں کہ وہ سراپا نور ہے۔ لیکن جب شراب کے اثر سے اس کا چہرہ سرخ ہو گیا تو اس سرخی کے باعث معشوق کا عکس آئینے میں آجاتا ہے۔ (بت بدست اور حنا بے اضافت۔)

(۲) ہمارا دل تو کش مکش حسرت دیدار میں خون ہوا جا رہا ہے، ادھر معشوق نے اپنے ہاتھوں میں آئینہ یوں لے رکھا ہے جیسے ہاتھ میں ہندی لگی ہوتی ہے۔ یعنی جس طرح ہندی کبھی ہاتھ سے نہیں چھوڑتی، اسی طرح آئینہ بھی اس کے ہاتھ سے نہیں چھوڑتا۔ لہذا آئینہ اس کے اور میرے بیچ حائل ہے۔ آئینہ بٹے تو میں اسے دیکھوں۔ میں اسے دیکھ نہیں پاتا، اس لئے میرا دل کش مکش حسرت دیدار میں خون ہو رہا ہے۔ معشوق غرور حسن کے نشے میں ہے، اس لئے اسے بدست کہا ہے۔ (بت بدست اور حنا بے اضافت۔)

(۳) میرا دل جو کش مکش حسرت دیدار میں خون ہو گیا ہے، اس کی مثال ایسی ہے جیسے بدست معشوق کے ہاتھ میں آئینہ یعنی شراب کے اثر سے معشوق کا چہرہ سرخ ہو جائے تو آئینے میں اس کا عکس سرخ نظر آئے گا، گویا آئینہ سرخ ہو کر ہندی بن جائے گا۔ میرا دل بھی اسی کش مکش میں خون ہو کر ہندی کا رنگ اختیار کر گیا ہے۔ آئینہ اور دل کی مناسبت ظاہر ہے۔ (بت بدست اور حنا بے اضافت۔)

(۴) ایک طرف ہمارا دل ہے جو کش مکش حسرت دیدار میں خون ہو گیا ہے۔ دوسری طرف آئینہ ہے، جس کی خوش نصیبی کا یہ عالم ہے کہ وہ بدست کے ہاتھوں میں ہے۔ آئینے کو حنا اس لئے کہا کہ وہ خوشی سے سرخ ہو رہا ہے کہ معشوق کے ہاتھوں میں ہے۔ اور آئینے کی سرخی کی دلیل یہ ہے کہ معشوق کا چہرہ فروغ شراب سے سرخ ہے، اور اس کا چہرہ آئینے میں منعکس ہے۔ (بت بدست اور حنا بے اضافت۔)

(۵) معشوق حنا کی وجہ سے، یا حنا کی محبت میں بدست ہے۔ یعنی وہ اپنے ہندی لگے ہاتھوں کو دیکھ کر اس قدر وجد کرتا ہے کہ گویا بدست ہو گیا ہے۔ یا اسے حنا لگانے کا اس قدر شوق ہے کہ اس کو شوق حنا میں بدست کہا جاسکتا ہے۔ معشوق کے ہاتھ میں آئینہ ہے اس

کے ہاتھ حنا سے سرخ ہیں، اور ہمارا آئینہ دل کش مکش حسرت دیدار کی وجہ سے خون ہو کر سرخ ہو گیا ہے۔ ایک آئینہ وہ ہے جو بت بدست حنا کے ہاتھوں میں ہے، اور ایک آئینہ ہمارا دل ہے۔ (بدست اور حنا مع اضافت۔)

(۶) معشوق بدست حنا ہے (اس کے معنی اور پر بیان ہوئے)۔ یہ اس بات کا آئینہ ہے کہ ہمارا دل کش مکش حسرت دیدار کی وجہ سے خون ہو گیا ہے۔ (بدست حنا مع اضافت)۔
(۷) حنا ایک آئینہ ہے جو بدست کے ہاتھوں میں ہے۔ یعنی معشوق جو شراب کے نشے میں بدست ہے، اپنے حنائی ہاتھوں کو خوش ہو ہو کر یوں دیکھتا ہے گویا آئینہ دیکھ رہا ہو۔ ادھر ہمارا دل ہے جو کش مکش حسرت دیدار میں خون ہو گیا ہے۔ (بدست اور حنا بے اضافت۔)

(۸) معشوق کا چہرہ شراب کے اثر سے سرخ ہے۔ اس پر نشے کا اثر اس قدر ہے کہ جب وہ اپنے حنائی ہاتھوں کو دیکھتا ہے تو سمجھتا ہے کہ میں آئینے میں اپنا چہرہ دیکھ رہا ہوں۔ لہذا ہندی معشوق کے لئے آئینے کا کام کر رہی ہے، اور میرا دل کش مکش حسرت دیدار میں خون ہے۔ اس لئے بھی کہ میں اسے دیکھ نہیں سکتا، اور اس لئے بھی کہ میرا دل بھی تو اس کے ہاتھوں کی طرح سرخ ہے، کاش وہ اپنے کف دست کو نہیں، بلکہ میرے دل کو آئینہ سمجھ لینا۔ (بدست اور حنا بے اضافت۔)

(۹) دل کچھ نہیں ہے۔ بس ایک شے ہے جو کش مکش حسرت دیدار میں خون ہو گئی ہے۔ اور آئینہ کچھ نہیں ہے، بس بت بدست کے ہاتھوں میں لگی ہوئی ہندی ہے۔ آئینے میں معشوق کا چہرہ منعکس ہے، اس لئے وہ ہندی کی طرح سرخ ہو گیا ہے۔ چونکہ اس کا رنگ سرخ ہے، اور وہ جلوہ محبوب کے باعث متحیر ہو کر بے حس و حرکت ہو گیا ہے، اور وہ معشوق کے ہاتھوں میں ہے، اس لئے اس کو حنا سے تشبیہ دینا مناسب ہے۔ (بدست اور حنا بے اضافت۔)

(۱۰) دل کچھ نہیں ہے، بس ایک شے ہے جو کش مکش حسرت دیدار میں خون ہو گئی ہے۔ اور آئینہ کچھ نہیں ہے، سوائے اس کے کہ جب وہ بدست کے ہاتھوں میں ہوتا ہے تو شرم یا خوشی کے باعث ہندی کی طرح سرخ ہو جاتا ہے۔ (بدست اور حنا بے اضافت۔)

ذرا غور کیجئے کہ تخیل کتنا بے لگام اور بلند پرواز ہے، لیکن نوجوان شاعر کی گرفت اس پر کس قدر مستحکم ہے۔

(۱۳۷)

تو نے تری انسر دہ کیا وحشت دل کو
مشتوقی دے حوصلگی طرف بلا ہے
زمانہ تحریر: ۱۸۱۶

طباطبائی کو لفظ "وحشت" پر اعتراض ہے، کہ یہاں "خواہش" کا محل تھا، نہ کہ "وحشت" کا۔ بات دل کو لگتی ہوئی ہے۔ شاراں بلگرامی نے اپنے قلمی حاشیے میں "وحشت دل" کی جگہ "جوش جنوں" اور "جذبہ دل" تجویز کیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ لفظ "وحشت" کے معنی پر غور کیا جائے تو طباطبائی کا اعتراض اتنا با وزن نہیں ثابت ہوتا جتنا وہ بظاہر لگتا ہے۔ "وحشت" صفت ہے "دیوانگی" کی، اور "دیوانگی" تفاعل سبب سے آتی ہے۔ لہذا "وحشت دل" کے وہی معنی ہیں جو "جذبہ دل" یا "جوش جنوں" کے ہیں۔ "خواہش دل" کے مقابلے میں "وحشت دل" زیادہ پر زور ہے۔ سہا مجددی نے خوب کہا ہے کہ "وحشت دل سے دیوانہ پر کی انگ مراد ہے... اور سچ ہے معشوق شوخ و عاشق دیوانہ چاہیے۔"

مشتوق کی بے حوصلگی سے علامہ سہانے "بدخونی" اور "برہمی مزاج" مراد لی ہے۔ ظاہر ہے کہ "بے حوصلگی" کو "بدخونی" وغیرہ نہیں کہہ سکتے۔ بے حوصلہ شخص میں اتنا دم خم کہاں کہ وہ بدخونی کرے یا برہمی کا اظہار کرے؟ وہ تو خاموش رہنے کو گفتگو پر اور چپ چاپ پڑے رہنے کو چلت پھرت پر ترجیح دے گا، نہ کہ بدخوا اور برہم ہوگا۔ مولانا طباطبائی نے "بے حوصلگی" کو "ٹھنڈی طبیعت"، نہ ناز و ادا کا حوصلہ، نہ چھٹیر چھاڑ کا مزہ" سے تعبیر کیا ہے۔ یہ بہت خوب اور مناسب ہے، لیکن طباطبائی کی یہ بات نہیں بنتی کہ "خوسے بد دماغی" اور "بد مزاجی" مراد ہے "اور" طرفہ بلا ہے" کے معنی ہیں، "قابل نفرت ہے" بے خود موہانی نے اس پر

اچھی گرفت کی ہے، لیکن وہ بھی ”خو“ سے بدخوئی وغیرہ مراد لیتے ہیں، حالانکہ اس مفہوم کا کوئی محل نہیں، جیسا کہ ہم اوپر دیکھ چکے ہیں۔

”خو“ بمعنی محض ”عادت“، ”افتاد طبع“ لیا جائے تو بہت بہتر ہے۔ ”بے حوصلگی“ کے وہ معنی بھی ٹھیک ہیں جو طباطبائی نے لکھے ہیں۔ لیکن ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ معشوق کو ظلم و ستم کرنے کا شوق نہیں۔ وہ سرد مزاج ہے۔ اس کو جلد یزبان میں sexually cold کہہ سکتے ہیں۔ اس کی اس سرد مزاجی اور بے کیفیتی نے دل کی انگلوں کو سرد کر دیا۔ معشوق ہو کر بے حوصلہ ہونا، یعنی ستم کا دلولہ نہ رکھنا عاشق کے لئے عجب مصیبت (طرفہ بلا) ہے۔ معشوق کو تو ایسا ہونا چاہیے کہ وہ ہر وہ کام کرے جس سے عاشق کو آزار پہنچتا ہو۔ حتیٰ کہ اگر وہ عاشق کو ستم کا حریص دیکھے تو ستم سے ہی ہاتھ کھینچ لے۔ غالب سے

وا حسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ

ہم کو حریص لذت آزار دیکھ کر

معشوق تو محض اوقات گزاری کے لئے ظلم کرتا ہے۔ یعنی عاشق کو ستانا، اس سے چٹھپھاڑ کرنا اس کے لئے خالی وقت کو کام میں لانے کا ذریعہ ہے۔ محسن بیگ رشکی نے خوب کہا ہے

رفتم از کوئے تو اے خوب جفا کردہ بگو

صرف اوقات بہ آزار کہ خواہی کردن

”تو کہاں وہ معشوق جو“ خوب جفا کردہ“ ہے، اور کہاں یہ معشوق جس کی خو میں سردی اور بے نمکی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسا الودھ معشوق طرفہ بلا ہی ہوگا۔

”بے حوصلگی“ کے ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ معشوق کو بناؤ سنگار کا شوق نہیں، وہ

بالکل روکھا پھیکا ہے۔ اس میں وہ شے نہیں جس کو غالب نے ایک خط میں ”دومنی پن“ سے تعبیر کیا ہے۔ یعنی معشوق اپنی sex appeal کو بروئے کار نہیں لاتا۔ خوب شعر کہا ہے۔

۱۳۸

آمد بہار کی ہے جو بلبل ہے نغمہ سنج
اڑتی سی اک خبر ہے زبانی طہور کی
زمانہ تحریر: ۱۸۵۱

اڑتی خبر کا مضمون ذوق نے بھی خوب باندھا ہے
قفس کو لے اڑیں اس پر اسیر مضطرب قمرے
خبر گل کی سنیں اڑتی سی گر باد بہاری سے

لیکن یہ بات بھی ظاہر ہے کہ شعر میں معنی بہت کم ہیں۔ صرف لفظ ”مضطرب“ معنی خیز ہے، کیوں کہ اس سے قفس کو لے اڑنے کا استدلال قائم ہوتا ہے۔ ”باد بہاری“ کی مناسبت سے ”اڑتی خبر“ اور اس کی مناسبت سے قفس کو لے اڑنا بہت عمدہ ہے، مگر معنی آفرینی کا پتہ نہیں۔ جو کچھ ہے وہ سامنے ہے۔ لہذا اس شعر کو مضمون آفرینی کی مثال میں پیش کر سکتے ہیں اور غالب و ذوق کا بنیادی فرق معلوم کرنا ہو تو ذوق کے شعرا اور غالب کے زیر بحث شعر کا موازنہ بہت کارآمد ہوگا، کیوں کہ غالب کا شعر معنی آفرینی کی عمدہ مثال ہے۔

طباطبائی نے عمدہ بات کہی ہے کہ ”یہ تشبیہ نہایت بدیع ہے، اور انصاف یہ ہے کہ نئی ہے“ یعنی نغمہ بلبل کیا ہے، بہار کی اڑتی ہوئی خبر ہے۔ نغمے کو چونکہ ”نفس“ بھی کہتے ہیں اور خود ”نفس“ کے معنی ”سانس“، یعنی ”ہوا“ کے ہیں، اس لئے نغمے کو اڑتی ہوئی خبر کہنا اور بھی لطیف بات ہے۔ لیکن ایک پہلو اور بھی ہے، وہ یہ کہ پورے مصرعے اولیٰ کو ”اڑتی سی خبر“ فرض کیا جائے۔ یعنی بعض چڑیاں یہ خبر لاتی ہیں کہ اب بہار آنے والی ہے، اور اسی وجہ سے بلبل نغمہ سنج ہے۔ پورے شعر میں مناسبتوں کے موتی جگمگا رہے ہیں۔ آمد بلبل، اڑتی، خبر،

زبانی، طیور۔ اس باعث شعر اور بھی حسین معلوم ہوتا ہے۔ تشبیہ کی جدت خود ایک طرح کی معنی آفرینی ہے، کیوں کہ اس طرح مشبہ کو نئے معنی عطا ہوتے ہیں۔ پھر شعر میں دو معنی ہیں، جیسا کہ اوپر بیان ہوا۔ اور مناسبتوں کے باعث شعر کے تمام الفاظ ایک دوسرے کے معنی کو تقویت پہنچا رہے ہیں۔ اس طرح یہ شعر معنی آفرینی کی عمدہ مثال ہے۔ ہو سکتا ہے اڑتی خبر کا مضمون غالب نے ذوق سے لیا ہو، لیکن ندرت تشبیہ اور کثرت معنی کے باعث غالب کا شعر گوہر شاہوار بن گیا ہے۔

انگریزی میں ایک محاورہ ہے "a little bird tells" یا "a little bird" سے اس وقت استعمال کرتے ہیں جب کسی افواہ، خاص کر کسی خوش گوار افواہ، یا عشق و عاشقی پر مبنی افواہ وغیرہ کا تذکرہ کرنا ہوتا ہے۔ توقع نہیں ہے کہ غالب اس محاورے سے واقف رہے ہوں۔ اکسفرڈ انگلش ڈکشنری (کلاں) یعنی O.E.D. کا بیان ہے کہ یہ فقرہ سب سے پہلے ۱۸۳۳ء میں استعمال ہوا تھا اور اس وقت اس کی شکل یہی:

a little bird has whispered its secret to me

اس کو محاورہ بنتے بنتے خامی دیر لگی ہوگی۔ غالب کا شعر ۱۸۵۱ء کا ہے، اس لئے اس بات کا امکان نہیں کہ برابر ہے کہ غالب تک یہ فقرہ یا محاورہ کسی انگریز کے توسط سے پہنچا ہو۔ لہذا یقین کے ساتھ کہا جاسکتا ہے کہ غالب کی تشبیہ سراسر طبع زاد ہے، اور یہ ان کی طباعی کے کمال کا نمونہ ہے۔ شعر کے لہجے میں بھی طباعی، یعنی شگفتہ تازہ خیالی بہت نمایاں ہے۔ یلنڈاز ہند ایرانی شعرا کے یہاں بہت مقبول رہا ہے۔ اردو والوں میں غالب، اور ان کے پہلے میر کے یہاں اس کے کرشمے اکثر نظر آتے ہیں۔

سودا کا مندرجہ ذیل شعر شاید غالب کے ذہن میں رہا ہو، لیکن غالب کی تشبیہ پھر بھی اچھوتی ٹھہرتی ہے۔

سنے ہے مرغ چین کا تو نالہ اے ساقی
بہار آتی ہے بیل خبر لگا کہنے

تبت

تمام شد بعونہ تعالیٰ این کتاب مستطاب مشتمل بر انتخاب و شرح
اشعار آبدار رشک عرفی و طالب میرزا اسد اللہ خان غالب بن تصنیف
بندہ درگاہ الہی رقبہ دربار رسالت پناہی شارح صدوقی الموسوم
بہ شمس الرحمن فاروقی در بلدہ عظیم آباد بتاریخ سیوم نومبر ۱۹۸۸
مطابق ۲۲ ربیع الاول ۱۴۰۹ ھ ہجرت خاتم النبوت علیہ السلام بہ پایان
رسید و بہ اہتمام غالب انسٹی ٹیوٹ واقع شہر فرخندہ بنیاد جہان آباد
المشتر بہ دہلی علیہ طبع پوشید ۱۲

محمد فاروق ایبھی

سال اشاعت ۱۹۸۹

تخریر نمود

اشاریہ

اس اشاریے میں اسماء رجال کے علاوہ کتاب کے بیش تراجم مطالب بھی درج ہیں۔ اشاریے کی تیاری میں قیمتی امداد کے لئے میں خلیل الرحمن دہلوی سلمہ کا شکر گزار ہوں۔ اسماء رجال میں تخلص عام طور پر پہلے رکھا گیا ہے۔ جہاں تخلص نہیں ہے، وہاں عام طور پر اندراج نام کے پہلے حصے کے اعتبار سے ہے۔ مثلاً محمد حسن عسکری کا اندراج "م" کی تقطیع میں ہے۔ جہاں کنیت زیادہ مشہور ہے، وہاں کنیت پہلے درج ہے۔ چنانچہ مولانا جلال الدین رومی کا اندراج "رومی" کے تحت ہے۔

اثر لکھنوی، نواب جعفر علی خاں ۱۲، ۹۰۔
ادعائے شاعر اور ادعائے شاعرانہ ۲۰۸۔
۲۹۳، ۲۹۲، ۲۹۳

ادیب، پروفیسر مسعود حسن رضوی ۱۳
اردو لغت (ترقی اردو بورڈ کراچی) ۲۳۳
استعارہ اور تمثیل کا فرق ۲۰۹ - ۲۱۰
استعارہ معکوس ۲۸، ۲۳۱، ۲۹۸، ۳۱۷
اشانگاس، ایف۔ ۱۲۳، ۱۲۸، ۲۳۱، ۲۵۲،

آتش، خواجہ حیدر علی ۱۷۱، ۲۰۵، ۲۲۶
آرزد، سراج الدین علی خاں، دیکھیے چراغ ہدایت
آسی لکھنوی، مولانا عبدالباری ۲۹، ۱۳۱،

۲۳۲، ۲۳۲، ۱۷۰، ۱۷۷، ۲۳۳
آغا محمد باقر ۱۲، ۱۳، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۹
۳۳، ۳۸، ۱۷۲، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۳۷، ۲۳۷
۲۵۲، ۲۸۶، ۲۹۵

آندراج، فرہنگ ۱۲۸، ۲۹۳

بیخود دہلوی، سید وحید الدین احمد ۱۲، ۱۳، ۲۵، ۲۶،

۳۳، ۳۸، ۵۵، ۵۶، ۱۳۱، ۱۴۷،

۱۷۷، ۱۸۳، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۴۷، ۲۸۳،

۲۸۴، ۳۰۱، ۳۰۷، ۳۱۳، ۳۲۳، ۳۲۹،

بیخود موہانی، علامہ محمد احمد ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶،

۲۱، ۳۸، ۵۶، ۵۷، ۶۶، ۷۲، ۱۳۱، ۱۳۷،

۱۳۹، ۱۵۵، ۱۵۷، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۰، ۱۸۲،

۱۹۱، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۱، ۲۱۶، ۲۱۹، ۲۲۱،

۲۲۳، ۲۲۶، ۲۳۰، ۲۳۰، ۲۳۰، ۲۳۷، ۲۵۲،

۲۶۰، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۷۵، ۲۸۰، ۲۸۳،

۲۸۶، ۲۸۷، ۲۹۲، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۰۳،

۳۰۷، ۳۰۸، ۳۱۳، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹،

۳۲۱، ۳۲۵، ۳۲۹، ۳۳۱، ۳۳۳، ۳۳۳،

۳۳۶، ۳۳۹، ۳۴۷، ۳۵۰، ۳۵۳،

۳۶۳، ۳۶۴

بیدل، میرزا عبدالقادر ۵۲، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷،

۲۱۱، ۲۵۰

پلیٹس، جان ۲۵۱، ۳۲۵

پیلوے ذم ۳۳۶ - ۳۳۸

ترصیح ۹۰، ۷۷، ۱۰۰، ۱۱۰، ۲۲۳، ۲۱۴

۲۷۵، ۲۹۳، ۲۹۷، ۳۱۳، ۳۲۰، ۳۲۹،

۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹

اضافوں کی کثرت ۳۲۸ - ۳۲۹

اعلان فون ۲۵۵

اقبال، علامہ ڈاکٹر محمد ۲۱۲

الجبلی، حضرت شیخ عبدالکریم ۱۲۹

امان، خواجہ ۱۱

انشائیہ انداز بیان ۱۸ - ۱۹، ۷۷، ۱۵۳،

۱۵۹، ۱۶۱، ۱۷۱، ۱۷۱، ۲۸۰

انوار الدولہ شفق، نواب ۱۳۹

انیس، میر بہر علی ۲۵۵

اوقاف کی علامت کا شعری تعلق ۸۱ - ۸۲

ایمپسن، ولیم ۸۱

ایوب تاباں، ڈاکٹر ۱۵

ایہام ۱۹۲، ۳۰۳

بودلیر، شارل ۱۴۳ - ۱۴۵

برکلی، بشپ جارج ۱۲۰

برہان قاطع ۱۶۲، ۱۹۸، ۲۶۵، ۲۹۷،

۳۰۱، ۳۲۹، ۳۳۷

بہار عجم ۱۶۲، ۱۶۵، ۱۷۳، ۱۹۶، ۲۰۱، ۲۱۱،

۲۶۵، ۲۷۰، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۹۷،

۳۱۳، ۳۲۲، ۳۳۷، ۳۴۳، ۳۵۵

نہفرا احمد صدیقی ۱۳، ۲۶۳

نہفراقبال ۱۰۷، ۱۰۳

نہفرا، بہادر شاہ ۲۳۶

عابد سہیل ۱۳

عادل منصور ۱۱۵

عبدالباقی برتری ۲۵۱

عبدالرحمن بجنوری، ڈاکٹر ۱۲، ۱۸۸

عبدالرشیدالحسینی (صاحب منتخب اللغات)

دیکھیے۔ منتخب اللغات

عبدالغفور، مولوی ۱۳۳، ۱۳۴

عبدالقادر، حضرت شاہ ۱۴۳

عرشی، مولانا امتیاز علی ۱۳، ۱۵، ۵۱،

۵۴، ۱۲۱، ۲۳۴، ۲۸۹، ۳۰۵،

۳۵۸، ۳۴۷

عرشی زادہ، اکبر علی خاں ۱۳، ۱۵، ۲۸۹،

۳۰۵

عرفی، جمال الدین شیرازی ۲۶۶

علی حسن سلیم (صاحب موارد المصاادر) دیکھیے

موارد المصاادر

عمر خیام ۱۶۲-۱۶۳

عندلیب شادانی ۳۳۷

عنوان چشتی، پردھیسر ۱۳

غالب دہلوی، میرزا اسد اللہ خاں (بطور

شارح کلام غالب) ۱۱، ۱۷، ۱۸، ۲۵،

۳۲، ۳۳، ۷۰، ۷۶، ۷۹، ۸۴، ۹۱،

۹۶، ۹۹، ۱۰۰، ۱۱۹، ۱۲۴، ۱۲۵-۱۳۲،

۱۳۶، ۱۵۰، ۱۵۶، ۱۸۲، ۱۸۷، ۲۱۰،

۲۱۳، ۲۱۵، ۲۲۵، ۲۴۳، ۲۶۵، ۲۶۶،

۲۶۸، ۲۷۲

غنی کاشمیری ۳۱

فرہنگ آصفیہ ۲۵، ۲۴۵

فرہنگ قواس ۳۳۷

فضل حق خیر آبادی، مولانا ۱۶

فیضی فیاضی ۲۹۳

قاسم کاہی ۱۴۵

قول محال ۱۸، ۲۴، ۳۷، ۸۶، ۸۸، ۱۴۴،

۱۷۸، ۱۹۰، ۲۲۰، ۲۲۲،

کامل قرشی، ڈاکٹر ۱۵

کمال اسماعیل ۱۷

کورج، سیموئل ٹیلر ۵

لغت دیکھنے کی اہمیت ۱۳-۱۵

مناسبت الفاظ ۲۹، ۳۳، ۳۸، ۴۲،

۴۷، ۶۷، ۷۹، ۸۷، ۱۶۶، ۱۷۳،

مغنی اللغات ۵۰، ۱۲۳، ۱۶۲، ۲۰۶،

۳-۲، ۲۷۵، ۳۱۹،

منظور احسن عباسی ۱۳

موارد المصادر ۲۷۰

مومنین، حکیم مومنین خاں ۱۳۶، ۲۰۲-۲۰۳،

۲۲۳، ۲۲۹، ۲۷۳، ۲۷۵، ۲۷۶،

میر، مولانا غلام رسول ۱۳، ۷۲،

۱۶۷، ۲۶۰، ۲۷۵، ۲۸۲، ۲۸۳،

۲۸۶، ۲۹۷، ۳۰۱، ۳۱۸، ۳۲۱، ۳۳۱،

۳۳۳

میرزا ولی، دلی، صفحہ ۱۳۶

میر، میر محمد تقی ۱۸، ۴۰، ۴۳، ۵۲،

۸۶-۸۷، ۸۷، ۹۵، ۹۶، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۴،

۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۱-۱۵۹، ۱۶۲، ۱۷۱،

۱۹۲، ۲۲۹، ۲۳۸، ۲۵۱، ۲۷۸، ۲۸۰،

۲۹۸، ۳۰۸، ۳۱۴، ۳۱۷، ۳۲۴، ۳۲۷،

۳۳۵، ۳۳۹، ۳۵۶،

نادر دُرگا پرشار ۱۱، ۲۵۶،

ناسخ، شیخ، امام بخش ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۶۹،

۱۸۱، ۲۹۷، ۳۰۵، ۳۳۶،

مجنون گورکھ پوری، پردیس ۲۷۵

محمد پادشاہ (صاحب فرنگ اندراج)

دیکھیے اندراج، فرنگ

محمد حسن عسکری ۱۴۹

محمد حسین تبریزی (صاحب برہان قاطع)

دیکھیے برہان قاطع

محمد فاروق امینی ۴، ۲۶۶،

محمی، لدین، ابن عربی، حضرت شیخ اکبر ۱۳۲،

۱۳۳

مراعات النظر دیکھیے رعایت، دیکھیے

مناسبت الفاظ

مسعود سعد سلمان ۲۹۳

مسکین شاد صاحب حیدر آبادی ۳۶

مسلمات شعر ۲۰۸-۲۰۹

مصطفیٰ، شیخ غلام ہمدانی، ۳۰۵

مضمون آفرینی ۱۱۲، ۱۷۱، ۱۷۵، ۱۷۶،

۲۱۷، ۲۵۳، ۲۵۸، ۳۱۰، ۳۱۴،

۳۶۳

معاملہ بندی ۱۱۲، ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۳۲،

۲۳۳

معنی آفرینی ۱۱۲، ۱۴۰، ۱۴۵، ۱۷۱،

۲۱۷، ۲۶۹، ۲۸۵، ۳۵۲،

۳۶۳

سب جانتے ہیں کہ ہیرے کے ہار جیسی قیمتی شے اُدھار نہیں مل سکتی۔ اگر نیاز صاحب کے پہلے معنی کو اختیار کر کے کہا جائے کہ 'دست گرداں' وہ شے ہے جو عاریتاً حاصل کی جائے تو بھی بات وہی رہتی ہے کہ اگر ساغر عشق جیسی گراں بہا چیز کو یہ کہا کہ وہ عاریتاً نہیں ملتی یا عارضی استعمال کے لیے اور بے قیمت نہیں ملتی، تو کیا خاص بات کہی؟

تو کیا ہم یہ فرض کریں کہ شعر بالکل معمولی ہے، بلکہ عیب دار ہے؟ معمولی یا عیب دار شعر سرزد ہونا غالب سے ناممکن نہیں۔ لیکن یہ فیصلہ کرنے سے پہلے شعر پر مزید غور کر لیں تاکہ غالب کے ساتھ نا انصافی نہ ہو۔

سب سے پہلے 'دست گرداں' کو لیجیے۔ ہمارے شراح نے بنیادی غلطی یہیں کی ہے، انھوں نے اس لفظ کے معنی بالکل خط بیان کیے ہیں۔ 'دست گرداں' جو کچھ بھی ہو، لیکن یہ وہ شے ہرگز نہیں جسے نقد قیمت پر حاصل کیا جائے۔ بعض حالات میں 'دست گرداں' وہ چیز ضرور ہو سکتی ہے جسے بہت آسان رعایتی قیمت یا بہت آسان اقساط میں ادا ہونے والی قیمت پر حاصل کیا جائے۔

'بہارِ عجم' میں 'دست گرداں' کے معنی رح ہیں "قرض بہ عاریت گرفتن"۔ اس انوکھے بین دین کی تفصیل اسٹانگاس میں بیان ہوئی ہے۔ فرض کیجیے آپ کسی سے کوئی چیز دس روپے میں خریدنا طے کرتے ہیں، لیکن یہ بھی طے کرتے ہیں کہ قیمت باقسط ادا ہوگی۔ پہلی قسط کے طور پر دو روپے دے کر آپ وہ چیز لے لیتے ہیں۔ اب وہ چیز آپ کے پاس ہے، لیکن بیچنے والے کی ملکیت ہے۔ آپ وہ دو روپے بھی بائع سے قرض لے لیتے ہیں۔ اس طرح آپ دو روپے کے مقرض ہیں، لیکن خریدی ہوئی چیز کے دام کی پہلی قسط کے دو روپے بھی آپ ادا کر چکے ہیں۔ چند دنوں بعد آپ دو روپے پھر ادا کرتے ہیں اور وہی دو روپے پھر قرض لے لیتے ہیں۔ اس طرح آپ اب اس چیز کی قیمت کی دو قسطیں ادا کر چکے ہیں اور چار روپے کے الگ مقرض ہیں۔ یہ سلسلہ چلتا رہتا ہے، یہاں تک کہ آپ دس روپے ادا کر دیتے ہیں اور دس روپے کے مقرض بھی ہو جاتے ہیں، لیکن وہ چیز اب آپ کی ملکیت ہو جاتی ہے۔

مندرجہ بالا تفصیل سے دو باتیں ظاہر ہوتی ہیں۔ اول تو یہ کہ دست گرداں سودا وہ بائع کرتا ہے جسے اپنا مال بیچنے کی کوئی مجبوری ہو اور اسے وہی خریدتا ہے جو بہت غریب

ہو لیکن بائع کا دوست ہو یا پھر وہ بائع پر کسی قسم کا دباؤ رکھتا ہو۔ دوسری بات یہ کہ دست گرداں سودا وہ بائع بھی کر سکتا ہے جو لین دین کا کاروبار بڑے پیمانے پر کرتا ہو۔ لیکن اس بیع و شری میں فوری فائدہ بہر حال مشتری کا ہی ہوتا ہے۔

پلیٹس نے 'دست گرداں' کی تعریف یوں لکھی ہے: "دست بدست جانے والا۔ وہ مال جو پکار پکار کر فروخت کیا جائے۔ روپیہ یا کوئی اور چیز جو کسی مختصر مدت کے لیے قرض پر حاصل کی جائے اور بے باقی کا وعدہ زبانی کیا جائے، لہذا پلیٹس کی رو سے دست گرداں وہ مال ہے جو آسانی سے نہیں بکتا، لہذا فروخت کرنے والا پکار پکار کر اسے فروخت کرنے کی کوشش کرتا ہے اور دست گرداں وہ مال بھی ہے جو بڑے آسان، زبانی قرض پر حاصل کیا جائے۔ لہذا پلیٹس کا 'دست گرداں' نقد مول لینے والا مال تو نہیں ہے، اسٹانگاس کا بیان کیا ہوا مال ضرور ہو سکتا ہے۔ اس کی تصدیق 'فرہنگ آصفیہ' سے بھی ہوتی ہے، جہاں 'دست گرداں' کو 'غرض مند کا بکاؤ مال' اور 'ہاتھ ادھار قرض' اور بازارو، سرراہ بکنے والی شے بتایا گیا ہے۔

ان تشریحات کی روشنی میں شعر زیر بحث کا ساغر، جو متاع دست گرداں ہے، کوئی بہت قیمتی یا نادر چیز نہیں، بلکہ معمولی، غرض مند کا بکاؤ مال اور بائع کی مجبوری سے بکنے والا مال قرار پاتا ہے۔ اب شعر کا مطلب یہ ہوا کہ میاں اگر تم کو ساقی سے سودا کرنا ہے تو دل اور دین کا نقد لے کر آؤ۔ ہاں اگر محض ساغر کے متمنی ہو، ساقی سے کچھ معاہدہ نہیں کرنا ہے تو اور بات ہے۔ ساغر تو یہاں بے آسانی قرض مل جاتا ہے اور وہ بھی اس طرح کہ اپنی گرہ سے کچھ دینا نہیں پڑتا۔ کھڑے کھڑے سودا طے کیا اور لے آئے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ ساقی سے کس قسم کا سودا کرنا ہے اور یہ ساغر کیا ہے جو اتنی آسانی سے دستیاب ہو جاتا ہے؟ اس کے جواب کے لیے اس معروضے کو ذہن میں لائیے جو میں نے شروع میں پیش کیا ہے۔ ساقی کا کام شراب بیچنا نہیں بلکہ شراب پلا کر مست کرنا ہے۔ بادہ فروشی تو کاروباری اور بازارو کام ہے۔ بیچنے والا خود غرض مند ہے، تم کو ساغر دست گرداں دے دے گا۔ اب رہی شراب سے پیدا ہونے والی مستی کی بات، یعنی شراب سے حاصل ہونے والے اصل فائدے کی بات یا جام شراب کے ساتھ ساقی کی نگاہ مہربانہ گرم بھی حاصل ہونے کی بات، تو اس کے لیے دل و دیں کی دولت

لا کر ساقی کی نذر کرو۔ پھر وہ شاید تمہیں شراب کے ساتھ مستی شراب، یعنی اپنی توجہ، یعنی شراب محبت کی ذرا سی چاشنی بھی دے دے۔ یہ چیز دولت سے نہیں ملتی۔ شراب تو دست گردا مل جاتی ہے، بازار دنیا میں کوئی چیز مہنگی نہیں۔ لیکن ساقی کے ساتھ معاملے اور سودے وہ نہیں ہوتے جو عام دنیا کی بازار میں ہوتے ہیں۔

اس طرح شعر کی اصل مراد یہ ہے کہ ساغر، جیسی معمولی درجے کا علم اور اس کی لذت تو بآسانی حاصل ہو سکتی ہے۔ لیکن ساقی سے جو دولت ملتی ہے، یعنی معرفت اور اس کی لذت وہ اتنی آسانی سے ہاتھ نہیں لگتی۔

(۱۴۴)

خوشیوں میں تماشا ادا نکلتی ہے
نگاہ دل سے ترے سرمہ سا نکلتی ہے
(زمانہ تحریر: ۱۸۱۹ء)

میرے پاس شرح طباطبائی کے دو نسخے ہیں۔ ان میں سے ایک وہ ہے جو علامہ شاداں بلگرامی کے مطالعے میں رہا کرتا تھا۔ شاداں نے اس پر جگہ جگہ بڑے عمدہ حاشیے بھی لکھے ہیں۔ اس شعر پر وہ لکھتے ہیں: ”نگاہ کا دل سے نکلتا کچھ سمجھ میں نہ آیا“۔ بات بالکل صحیح ہے اور طباطبائی کی شرح کچھ اتنی گنجلک ہے کہ اس کے پس منظر میں یہ استدراک اور بھی بر محل معلوم ہوتا ہے۔

بہت سے لوگوں نے مصرع ثانی میں ’ترے‘ کی جگہ ’تری‘ پڑھا ہے۔ طباطبائی، بخود موبائی اور سب مجددی ان میں شامل ہیں۔ مولانا عرشی نے ’ترے‘ پڑھا ہے۔ میں انھیں کا متبع ہوں۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ شعر کچھ اس قدر مبہم ہے کہ ’تری‘ پڑھیں یا ’ترے‘ بات بہت زیادہ کھتی نہیں۔ شاداں کے علاوہ کسی نے یہ سوال نہیں اٹھایا ہے کہ نگاہ کا دل سے نکلنا کیا معنی رکھتا ہے؟ اگر ’تری‘ فرض کیا جائے تو بات ایک حد تک حل ہو جاتی ہے کہ معشوق کی نگاہ عاشق کے دل سے سرمہ سا نکلتی ہے۔ علامہ سہا نے یہی معنی لکھے ہیں۔ لیکن شاداں، علامہ طباطبائی اور بخود موبائی کا خیال ہے کہ یہ معشوق کی نگاہ ہے اور معشوق ہی کے دل سے نکل رہی ہے۔ اگر ’ترے‘ دس پڑھیں تو سہا کا بتایا ہوا مفہوم غلط ہو جاتا ہے۔ اور شاداں کا سوال بہر طور برقرار رہتا ہے کہ نگاہ کا دل سے نکلتا کچھ سمجھ میں نہ آیا۔

لہذا نئے سرے سے غور کرتے ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ ’سرمہ سا‘ نگاہ کی صفت

ہے۔ یعنی فارسی شاعری میں نگاہ کو اکثر 'سرمہ سا' کہا گیا ہے۔ یہ ترکیب غالب کی اختراع کردہ نہیں ہے۔ نیاز فتح پوری لکھتے ہیں کہ "تیری خاموشی گویا دل سے نکلی ہوئی نگاہ سرمہ سا ہے"۔ لیکن اس سے بات صاف نہیں ہوتی۔ نگاہ از دل برخاستن کوئی محاورہ بھی نہیں، تو پھر نگاہ کا دل کا ٹھکانا کس معنی میں ہے؟

اس مسئلے کا حل اس بات میں ہے کہ یونانی حکما اور ان کے اتباع میں اکثر قدیم حکما کا خیال تھا کہ روشنی کی نیکر آنکھ سے نکل کر اشیا پر پڑتی ہے تو اشیا نظر آتی ہیں۔ یعنی آنکھ منبع اور مخرج ہے روشنی کا، اور اگر روشنی آنکھ سے نکل کر خارج کی شے پر پڑتی ہے تو تاریک نگاہ وغیرہ قسم کے استعاروں کا جواز بن جاتا ہے۔ اور آگے چلیے۔ مسلمان صوفیائے قلب کو اکثر بیٹا اور صاحب بصر کہا ہے۔ اگرچہ صوفیا کی اصطلاح میں 'قلب' کے معنی محض 'دل' نہیں ہیں، لیکن عام زبان میں 'دل' اور 'قلب' تقریباً مرادف ہیں۔ اس لیے صوفیانا اصطلاح کے بموجب قلب کی جو صفات ہیں، ان میں سے اکثر دل پر بھی منطبق کر دی گئیں۔ چنانچہ 'دل کی آنکھ کھل جانا'، 'دیدہ دل'، 'چشم دل'، 'دیدہ باطنی' وغیرہ محاورے اور استعارے وجود میں آئے۔

اس تجزیے کی روشنی میں یہ دیکھنا مشکل نہیں کہ شعر زیر بحث میں غالب اپنے معشوق کو بصیرت قلب کی صفت سے متصف کر رہے ہیں۔ لہذا وہ اس کی نگاہ کو دل سے اٹکتا ہوا فرض کر رہے ہیں۔ معشوق کو صاحب بصیرت فرض کرنا عام ہے۔ اور یہ کوئی ضروری بھی نہیں کہ یہ شعر معشوق کے بارے میں ہو، کسی عارف یا مرشد کے بارے میں بھی ہو سکتا ہے، ممدوح کے بارے میں بھی ہو سکتا ہے۔ ممدوح کو صاحب معرفت و بصیرت فرض کرنا بھی عام ہے۔

لہذا مفہوم یہ بنا کہ نگاہ تو خاموش ہوتی ہی ہے، معشوق یا ممدوح جب خاموش رہتا ہے اور دیدہ دل سے ہم لوگوں پر توجہ کرتا ہے تو وہ محض اس بات پر بس نہیں کرتا کہ حرف و صوت سے پرہیز کرے بلکہ اس کی ہر نگاہ سرمہ سا نکلتی ہے۔ سرمہ کھانے سے آواز بیٹھ جاتی ہے اور انسان تکلم سے معذور ہو جاتا ہے۔ لہذا نگاہ سرمہ سا کا سکوت عام نگاہ کے سکوت کے مقابلے میں زیادہ شدید و عمیق ہوگا۔ شوکت میرٹھی نے عمدہ نکتہ بیان کیا ہے کہ "چشم کو بہ اعتبار غمزے اور اشارے کے غن گو کہتے ہیں"۔ لیکن اگر اس کو

درست مان لیا جائے تو ایک اور لطف پیدا ہو جاتا ہے کہ آنکھ تو سخن گو ہوتی ہے، لیکن معشوق یا ممدوح اپنی خاموشی کا اتنا پاس و لحاظ رکھتا ہے کہ اپنی نگاہ کو بھی سرمہ سا بنا کر نکالتا ہے۔

چوں کہ سرمہ لگانا اداؤں میں داخل ہے، اس لیے نگاہ سرمہ سا کو 'تماشا ادا' (یعنی دید کے قابل) کہنا بہت مناسب معلوم ہوتا ہے۔ اگر 'تماشا' کو 'ادا' کی صفت قرار دیں تو معنی ہوں گے 'بڑی دل چسپ ادا'۔ یعنی تیری خاموشی میں یہ دل چسپ ادا ہے کہ تیری نگاہ بھی دل سے سرمہ سا نکلتی ہے۔ 'چشم سخن گو' کے لیے ملاحظہ ہو میر:

آہو کو اس کی چشم سخن گو سے مت ملا

شہری سے کر سکے بے کہیں بھی گنوار بات

~~~~~

(۱۳۵)

کس کا سراغ جلوہ ہے حیرت کو اے خدا  
آئینہ فرش شش جہت انتظار ہے  
(زمانہ تحریر ۱۸۱۶ء)

اکثر شراح نے 'حیرت' کو تلاش کنندہ فرض کیا ہے۔ یعنی حیرت کس کے جلوے کا سراغ لگانا چاہتی ہے؟ بقول بیخود موہانی "حیرت نے آئینے کا فرش کیا ہے کہ لہیں تو اس کا جہہ نظر آئے"۔ طباطبائی نے بھی تقریباً یہی الفاظ استعمال کیے ہیں۔ سہا مجددی کہتے ہیں "حیرت کو کس کے جلوے کی تلاش اور کس کا انتظار و سراغ ہے"۔ یعنی ان تمام حضرات نے 'سراغ' کو تلاش کے معنی میں لیا ہے اور حیرت کو تلاش جلوہ میں مصروف رکھا ہے۔

اس شرح میں قباحت یہ ہے کہ حیرت تو سکون اور بے حرکتی سے عبارت ہوتی ہے۔ یعنی حیرت میں جٹلا ہونے والا تو بالکل گرم سم ہو جاتا ہے اور اپنی جگہ پر چپ بیٹھ جاتا ہے۔ آئینے کو متحیر اسی لیے کہتے ہیں کہ وہ بالکل خاموش ہوتا ہے۔ بیدل کا مصرعہ ہے

آئینہ ز خودی رود و جلوہ مقیم است

لہذا اگر حیرت عبارت ہے سکون و سکوت سے، تو پھر مصروف تلاش نہیں فرض کر سکتے۔ یعنی حیرت کا کام تلاش کرنا نہیں۔ حیرت تو تلاش کے مکمل ہو جانے، یعنی جلوے کو حاصل کر لینے یا جلوہ دیکھ لینے کے بعد شروع ہوتی ہے۔ یہ کہنا کہ حیرت کو کسی جلوے کی تلاش ہے، بے معنی سی بات ہے۔

اس مشکل کو دور کرنے کا آسان طریقہ یہ ہے کہ 'سراغ' بمعنی 'تلاش' نہیں بلکہ

’سراغ‘ بمعنی ’نشان‘، ’پتا‘ اور ’نقش‘ پا‘ قرار دیا جائے۔ اب معنی یہ نکلیں گے کہ حیرت کو کس کے جلوے کا یا کس جلوے کا سراغ (پتا، نشان، نقش پا) مل گیا (یعنی کس کے جلوے کا یا کس جلوے کے باعث ایسی حیرت پیدا ہوئی) کہ شش جہت عالم انتظار میں آئینے ہی آئینے نظر آ رہے ہیں۔

یہاں سوال اٹھ سکتا ہے کہ اگر حیرت کو جلوے کا سراغ مل ہی چکا ہے تو انتظار کے کیا معنی؟ اس کے تین جواب ہیں (۱) ابھی سراغ ہی ملا ہے، اس پر حیرت کا یہ عالم ہے۔ سارا جہاں اس لیے آئینہ معلوم ہوتا ہے کہ پورے جلوے کا انتظار ہے کہ کہیں تو جلوہ مجسم نظر آئے۔ (۲) جلوہ محض ایک بار دیکھا تھا، دوبارہ دیکھنے کی ہوس اور انتظار ہے۔ (۳) حیرت کی صفت دو اشیا میں مشترک ہے، آئینے میں اور متحیر شخص میں۔ انتظار کے عالم میں بھی وہی بے حرکتی اور سکوت ہوتا ہے جو حیرت میں ہوتا ہے۔ جس کو انتظار ہوتا ہے وہ اپنی جگہ سے ہٹا نہیں۔ عبدالباقی برتری کا نہایت عمدہ شعر ہے:

اضطرابم نہ گذارد کہ نشینم جاے

انتظارت نہ گذارد کہ ز جا برخیزم

لہذا جو شخص متحیر ہے اسے بھی منتظر کہہ سکتے ہیں، کیوں کہ دونوں ہی اپنی جگہ سے ہٹتے نہیں۔ اس طرح جو شخص سراپا متحیر ہے، اس کو خطر اور خطر کو آئینہ کہہ سکتے ہیں۔

دوسرے مصرعے میں ’فرش شش جہت انتظار‘ کو مبتدا اور ’آئینہ‘ کو خبر قرار دے کر مصرعے کی نثر یوں فرض کی جاتی ہے: ”فرش شش جہت انتظار، آئینہ (بن گیا) ہے۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ ’آئینہ‘ کو مبتدا قرار دیں اور بقیہ حصے کو خبر ٹھہرائیں۔ اب نثر یوں ہوگی: ”آئینہ، فرش شش جہت انتظار بن گیا ہے۔“ یہ نثر اس معنی کی پشت پناہی کرتی ہے جو میں نے نمبر تین میں فرض کیے ہیں، یعنی ’انتظار‘، ’متحیر‘ اور ’آئینہ‘ کو باہم منسلک قرار دیا ہے۔ اس سے مراد یہ بنتی ہے کہ سارا آئینہ انتظار مجسم بن گیا ہے، اس حد تک کہ اگر انتظار کو ایک عالم (شش جہت) فرض کریں تو آئینہ اس کا فرش معلوم ہوتا ہے۔ یعنی آئینے میں ایک بار جلوہ منعکس ہوا تھا، آئینہ اس قدر از خود رفتہ ہوا کہ سراسر حیرت بن گیا یا کسی شخص نے جلوہ ایک بار دیکھا اور اس قدر متحیر ہوا کہ سراپا حیرت یعنی سراپا آئینہ بن گیا۔

پھر جلوہ آئینے سے (یا نظر سے) غائب ہو گیا۔ اب آئینے کو ہر دم اسی جلوے کا اس قدر شدید انتظار ہے یا حیرت اب بھی اس قدر ہے کہ وہ متحیر شخص سراپا حیرت (= سراپا آئینہ) ہے۔ گویا وہ شش جہت انتظار کا فرش بن گیا ہے۔

شعر نہایت پیچیدہ ہے، لیکن مضمون سامنے کا ہے۔ یہ بھی معنی آفرینی کی ایک شکل

ہے۔

~~~~~

(۱۴۶)

دل مت گنوا خبر نہ سہی سیر ہی سہی
اے بے دماغ آئینہ تمثال دار ہے
(زمانہ تحریر ۱۸۱۶ء)

بعض شارحین نے اس شعر کا مخاطب خود متکلم کو فرض کیا ہے یا پھر ایسے شخص کو جو بقول بجنود موہانی معرفت حاصل نہ کر سکنے کے باعث اپنے دل سے بیزار ہو گیا ہے۔ جتنی متکلم خود کو یا کسی سالک راہ معرفت کو سمجھا رہا ہے کہ اگر دل کے ذریعے خبر معرفت نہیں مل سکتی تو بھی وہ ایسا آئینہ ہے جس میں طرح طرح کی سیریں نظر آتی ہیں۔ اس شرح میں دو قباحتیں ہیں۔ اول تو یہ کہ دل کو گنوانے سے کیا مراد ہے؟ اگر اس میں ورے کا عام مفہوم لیا جائے تو معنی ہوں گے 'دل کو ضائع کرنا' یا 'دل کو ہاتھ سے جانے دینا'۔ تو پھر دل کو ضائع کرنے یا ہاتھ سے جانے دینے سے کیا مراد ہے؟ کوئی شخص اپنے دل کو کس طرح گنوا سکتا ہے یا ضائع کر سکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس کا صرف ایک طریقہ ممکن ہے کہ دل کسی کو دے دیا جائے۔ لیکن کسی کو دل دینا تو اچھی بات ہے، اس سے کسی کو منع کرنا بے معنی ہے۔ اور اگر دل کو گنوانے سے دل کو قتل کرنا یا مار ڈالنا مراد ہے، تو بات اور بھی نہیں بنتی، کیوں کہ دل کو مارنا کے معنی ہیں اپنی کسی خواہش کو پورا نہ ہونے دینا۔ یہ مفہوم یہاں بے کار ہے، کیوں کہ شعر میں کسی خواہش یا تمنا کا ذکر نہیں۔

دوسری قباحت یہ ہے کہ اگر کوئی شخص خود اپنے سے مخاطب ہے تو وہ اپنے آپ کو 'بے دماغ' (یعنی مغرور، چڑچڑا) نہ کہے گا اور اگر متکلم کسی دوسرے سے مخاطب ہے تو بھی اپنے مخاطب کو مغرور یا چڑچڑا کہنے کی کوئی وجہ نہیں۔ ٹھیک ہے، وہ اپنے دل سے

ماپوس ہو گیا ہے، اسے امید نہیں رہ گئی کہ دل کے ذریعے معرفت حاصل ہو سکے گی، لہذا وہ اپنے دل کو ضائع کرنا چاہتا ہے۔ لیکن پھر اس میں غرور یا چڑچڑے پن کی کیا بات ہے؟ اگر دل کو ضائع کرنے والا خود اپنے سے بھی مخاطب ہے تو بھی یہ کہنے کا جواز نہیں کہ چوں کہ میں اپنے دل کو ضائع کرنا چاہتا ہوں اس لیے میں مغرور یا چڑچڑا ہوں۔ لہذا مخاطب خود متکلم ہو یا اس کا کوئی ساتھی، 'بے دماغ' کہنے کا کوئی جواز نہیں۔

جوش ملیحانی نے 'بے دماغ' کے معنی لکھے ہیں ایسا شخص جسے سیر و تفریح کا شوق نہ ہو۔ ان معنی کی کوئی بنیاد نہیں۔ ممکن ہے ان کے ذہن میں غالب کا حسب ذیل شعر رہا ہو

غم فراق میں تکلیف سیر باغ نہ دو

مجھے دماغ نہیں خندہ ہائے بے جا کا

حالانکہ اس شعر کے ذریعے تو 'بے دماغ' کے معنی یہی مستحکم ہوتے ہیں کہ ایسا شخص جو پھولوں کے کھلنے کو خندہ ہائے بے جا سمجھتا ہو، یعنی چڑچڑا اور مغرور شخص۔

بہر حال، یہ بات ظاہر ہے کہ شعر زیر بحث میں مخاطب نہ متکلم ہے اور نہ اس کا کوئی ساتھی، بلکہ معشوق ہے۔ معشوق کے لیے بے دماغ کی صفت مناسب بلکہ عام ہے۔ اور دل لے کر ضائع کر دینا، یا جب ہر یہ دل پیش کیا جائے تو اس کو قبول نہ کرنا بلکہ پھینک دینا، معشوق کی عام ادا بھی ہے۔ عاشق نے معشوق کو اپنا دل پیش کیا ہے۔ لیکن معشوق غرور حسن کی بنا پر اس کو قبول نہیں کرتا بلکہ پھینک دینا چاہتا ہے۔ اس موقع پر شعر کہا گیا کہ اے مغرور شخص، دل کو گنوا تے کیوں ہو؟ یہ تو آئینہ تمثال دار ہے۔ مانا کہ اس کے ذریعے تمہیں 'خبر' نہیں مل سکتی، لیکن اس میں 'سیر' کا سامان تو ہے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ 'خبر' سے کیا مراد ہے اور 'سیر' سے اس کا کیا تعلق ہے؟ عام طور پر شارحین نے 'خبر' کو آگہی اور معرفت کے معنی میں لیا ہے۔ لیکن اس کا کوئی جواز نہیں۔ شوکت میرٹھی 'خبر' سے اطلاع مراد لیتے ہیں کہ معشوق کو ابھی اس بات کی اطلاع نہیں ہے کہ دل دراصل آئینہ تمثال دار ہے جس میں خود معشوق کی تصویر لگی ہوئی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس مفہوم کا کوئی محل نہیں، کیوں کہ صاف صاف کہا جا رہا ہے کہ تم کو دل سے خبر نہ سہی، سیر تو حاصل ہوگی۔ دوسری بات یہ کہ اس مفہوم کی رو سے 'آئینہ تمثال دار' کے

معنی بالکل غلط نکلتے ہیں۔

’آئینہ تمثال دار‘ یا ’آئینہ تصویر‘ کے دو معنی ہیں۔ ایک معنی یہ ہیں کہ آئینہ (یعنی شیشہ) جس کے آر پار نظر آتا ہو اور جس کی پشت پر تصویریں اس طرح لگائی جائیں یا پشت پر سے گزاری جائیں کہ دیکھنے والے کو گمان ہو کہ یہ تصویریں شیشے ہی پر لگی ہیں۔ بقول صاحب ’بہارِ عجم‘ یہ فرنگیوں کا عمل ہے۔ یعنی آئینہ تمثال دار کسی طرح کے فلمی پردے کا کام کرتا ہے۔ لہذا اس سے طرح طرح کی سیر ہو سکتی ہے۔ دوسرے معنی ہیں ایسا آئینہ جس کے چاروں طرف تصویریں لگی ہوں، یعنی ایسا آئینہ جس کی خوب زیبائش کی گئی ہو۔ غالب نے دونوں معنی کا لحاظ رکھا ہے اور ’تمثال دار‘ کے لغوی معنی بھی قائم کر دیے، یعنی ایسا آئینہ جس میں تمثال ہو، یا نظر آتی ہو۔ اس طرح ’سیر‘ بمعنی ’تفریح‘ اور ’سیر‘ بمعنی ’گھومنا پھرنا‘ دونوں مستحکم ہو گئے کہ یہ آئینہ اور کچھ ہو نہ ہو، بڑی تفریحی چیز ضرور ہے۔

پھر ’خبر‘ کے کیا معنی ہیں؟ ’سیر‘ اور ’خبر‘ کو ایک دوسرے کا متقابل قرار دینا ضروری ہے کیوں کہ شعر میں صاف کہا گیا ہے کہ خبر نہیں تو سیر ضرور ہے۔ ’سیر‘ کے معنی تو ظاہر ہیں ’تفریح‘، گھومنا پھرنا۔ یعنی وہ چیز جو وقتی ہو۔ لہذا سیر کے ذریعے جو معلومات حاصل ہوں گی وہ بھی وقتی یا غیر یقینی ہوں گی، کہ ایک بار دیکھا، پھر نہ دیکھا۔ ایسی صورت میں جو معلومات حاصل ہوں ان کا معتبر ہونا ضروری نہیں۔ مثلاً آپ کسی جگہ سے ایک بار گزرے، وہاں آپ نے بارش ہوتے ہوئے دیکھی، لیکن آپ کے اس ایک بار دیکھنے سے یہ بات ثابت نہیں ہوتی کہ وہاں ہر وقت یا اکثریت سے بارش ہوتی ہے۔ ممکن ہے اس دن بارش برسوں بعد ہوئی ہو اور یہ محض اتفاق تھا کہ آپ اسی دن وہاں پہنچے جس دن بارش ہو رہی تھی۔ لہذا ’سیر‘ کے ذریعے حاصل کردہ معلومات کا مبنی بر حقیقت ہونا واصلیت ہونا ضروری نہیں۔ حالاں کہ وہ معلومات آپ نے یکشم خود حاصل کی تھیں۔

مسلمان اہل منطق نے ’خبر‘ کی دو قسمیں قرار دی تھیں۔ ایک تو خبر صادق اور دوسری خبر غیر صادق۔ پھر خبر صادق کی دو قسمیں کیں: ایک تو وحی الہی یا وہ خبر جو کسی معصوم سے حاصل ہو (اسی لیے وحی اور حدیث کو ’خبر‘ بھی کہتے ہیں)۔ دوسری ’خبر متواتر‘ یعنی ایسی اطلاع جو آپ نے براہِ راست نہ حاصل کی ہو لیکن وہ اتنے کثیر ذرائع اور اتنے کثیر

طریقے سے آپ تک پہنچے کہ اس کے سچ ہونے میں کوئی شک نہ ہو۔ مثلاً یہ اطلاع کہ دلی نام کا ایک شہر ہندوستان میں ہے، ہمارے پاس اس کثرت اور تواتر سے پہنچی ہے کہ دلی کو خود دیکھے بغیر بھی ہم اس بات کو تسلیم کر سکتے ہیں کہ دلی نام کا ایک شہر واقعی ہے۔ لہذا خبر متواتر کے ذریعے وہ علم حاصل ہوتا ہے جو براہ راست اور پچشم خود نہ حاصل کیا گیا ہو، لیکن جس کے صحیح ہونے میں کوئی شک نہ ہو۔

مندرجہ بالا بحث سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ غالب نے 'سیر' کو معنی مشاہدہ لیکن نامعتبر مشاہدہ کے معنی میں استعمال کیا ہے اور 'خبر' کو 'خبر متواتر' یا 'خبر صادق' کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ یعنی دل کے ذریعے یا دل کے اندر تصویریں نظر آتی ہیں جو خبر متواتر یا خبر صادق کا درجہ تو نہیں رکھتیں، لیکن وہ 'سیر' تو یقیناً کہی جاسکتی ہیں یا ان کے ذریعے 'سیر' (تفریح) ضرور حاصل ہو سکتی ہے۔

آخری سوال یہ کہ عاشق نے اپنے دل کو تمثال دار آئینہ کیوں کہا؟ طباطبائی کا خیال درست ہے کہ دل میں حسرتیں اور آرزوئیں بھری ہوتی ہیں۔ لیکن تمثال داری کی صفت کو صرف حسرت و آرزو تک محدود کرنا ضروری نہیں۔ عاشق کا دل ہے، اس میں طرح طرح کی آرائش و زیبائش بھی ہوگی (مثلاً شعر و سخن، افسانہ و حکایت) تاکہ معشوق کو لبھا سکے اور ہزار طرح کے خیال اور خواب ہوں گے، تمثیل اور تصور بھی ہوگا۔ میر کا زبردست شعر ہے:

کچھ گل سے ہیں شفتہ کچھ سرو سے ہیں قد کش

تیرے خیال میں ہم دیکھیں ہیں خواب کیا کیا

معنی کی اس قدر کثرت اور الفاظ کی بظاہر سادگی کو دیکھ کر کہنا پڑتا ہے کہ غالب کے لیے ہر طرح کا شعر آسان تھا۔ وہ جب چاہتے تھے نہایت مشکل الفاظ اور بندش پر مبنی شعر کہہ دیتے تھے اور جب چاہتے تھے بظاہر سادہ و ریاضی نہایت پُر معنی شعر بھی کہہ دیتے تھے اور یہ غزل نوجوانی کی ہے۔ غضب کی غزل ہے اور غضب کا شعر۔

(۱۴۷)

غالب بُرا نہ مان جو واعظ بُرا کہے
ایسا بھی کوئی ہے کہ سب اچھا کہیں جسے
(زمانہ تحریر: ۱۸۶۰ء)

اس شعر میں ایک خفیف سا نکتہ ایسا ہے جو شاید تمام ہی شارحین سے نظر انداز ہو گیا ہے۔ ایک مطلب تو ظاہر ہے کہ اے غالب اگر واعظ تم کو بُرا کہے تو بُرا نہ مانو۔ دنیا میں کوئی ایسا نہیں ہے جسے سب اچھا کہتے ہوں۔ بخود موہانی نے عمدہ بات کہی ہے کہ غلط 'سب' میں یہ کنایہ ہے کہ غالب کو زیادہ تر لوگ اچھا کہتے ہیں۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ چوں کہ دنیا میں کوئی بھی ایسا نہیں ہے جسے سب اچھا کہتے ہوں، اس لیے واعظ کو بھی سب لوگ اچھا نہیں کہتے۔ کچھ لوگ واعظ کو بھی بُرا کہتے ہیں۔ اس سے ایک بات یہ بھی پیدا ہوتی ہے کہ جس شخص کو ہر آدمی اچھا نہ کہتا ہو وہ اُتر کسی دوسرے کو بُرا بھی کہے تو اس کی بات کی حقیقت کیا؟

(۱۴۸)

دل خون شدہ کشتش حسرت دیدار
آئینہ بہ دست بت بدست حنا ہے
(زمانہ تحریر ۱۸۶۹ء)

اس شعر کا آہنگ تو انتہائی خوب صورت ہے ہی، اس کے دونوں پیکر بھی غیر معمولی ہیں، خاص کر مصرع ثانی میں تو پیکر بہت ہی بدیع ہے۔
شارحین میں جھڑا رہا ہے کہ 'بت بدست' اور 'حنا' کے درمیان اضافت ہے کہ نہیں۔ مولانا عرشی نے بے اضافت لکھا ہے۔ لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ اضافت کے ساتھ بھی شعر کے معنی نکلتے ہیں اور اچھے نکلتے ہیں۔ دونوں مصرعوں میں نشست الفاظ ایسی ہے اور 'بدست' اور 'حنا' کے درمیان اضافت کا معاملہ ایسا ہے کہ شعر میں معنی کی کثرت پیدا ہوئی ہے۔ بعض شارحین نے کوئی معنی لکھے ہیں، بعض نے کوئی اور معنی درج کیے ہیں۔ بعض نے ایک سے زیادہ معنی لکھے ہیں۔ میں نے کوئی شرح ایسی نہیں دیکھی جس میں تمام ممکن معنی درج ہوں لہذا میں یہاں ہر وہ معنی لکھتا ہوں جو میرے ذہن میں آئے ہیں۔ ان میں سے کچھ ایسے بھی ہیں جو کسی شرح میں نہیں ملتے۔ ممکن ہے غور کرنے پر اور معنی بھی نکلیں لیکن میری نظر ان تک نہ پہنچی ہو۔

(۱) معشوق کا جلوہ دیکھنے کی تمنا آئینے کو بھی ہے۔ آئینے کو مونتے بھی زیادہ ہیں کیوں کہ وہ اکثر معشوق کے سامنے رہتا ہے، لیکن معشوق کا جلوہ اس قدر روشن ہے کہ اس پر آئینے کی بھی نگاہ نہیں ٹھہرتی۔ معشوق کا چہرہ شراب کے اثر سے سرخ ہو رہا ہے۔ آئینہ اس کے سامنے ہے۔ آئینے میں معشوق کا سرخ چہرہ ایسا لگتا ہے گویا حسرت دیدار

کی کشمکش میں آئینے کا دل خون ہو گیا ہو۔ شراب کے نشے میں مست معشوق کے ہاتھ میں آئینہ مہندی کی طرح سرخ نظر آتا ہے۔ یہ دلیل ہے اس بات کی کہ آئینے کا دل تمنا سے دیدار میں خون ہو گیا ہے۔ معنی کی لطافت یہ ہے کہ عام طور پر تو آئینے کی نگاہ معشوق پر ٹھہرتی نہیں، کیوں کہ وہ سراپا نور ہے۔ لیکن جب شراب کے اثر سے اس کا چہرہ سرخ ہو گیا تو اس سرخی کے باعث معشوق کا عکس آئینے میں آ جاتا ہے۔ (بت بدست اور حنا بے اضافت)۔

(۲) ہمارا دل تو کشمکش حسرت دیدار میں خون ہوا جا رہا ہے، ادھر معشوق نے اپنے ہاتھوں میں آئینہ یوں لے رکھا ہے جیسے ہاتھ میں مہندی لگی ہوتی ہے۔ یعنی جس طرح مہندی کبھی ہاتھ سے نہیں چھوٹی اسی طرح آئینہ بھی اس کے ہاتھ سے نہیں پھوٹتا۔ ہذا آئینہ اس کے اور میرے بیچ حائل ہے۔ آئینہ ہٹے تو میں اسے دیکھوں۔ میں اسے دیکھ نہیں پاتا، اس لیے میرا دل کشمکش حسرت دیدار میں خون ہو رہا ہے۔ معشوق غرور حسن کے نشے میں ہے اس لیے اسے بدست کہا ہے۔ (بت بدست اور حنا بے اضافت)۔

(۳) میرا دل جو کشمکش حسرت دیدار میں خون ہو گیا ہے، اس کی مثال ایسی ہے جیسے بدست معشوق کے ہاتھ میں آئینہ۔ یعنی شراب کے اثر سے معشوق کا چہرہ سرخ ہو جائے تو آئینے میں اس کا عکس سرخ نظر آئے گا، گویا آئینہ سرخ ہو کر مہندی بن جائے گا۔ میرا دل بھی اسی کشمکش میں خون ہو کر مہندی کا رنگ اختیار کر گیا ہے۔ آئینہ اور دل کی مناسبت ظاہر ہے۔ (بت بدست اور حنا بے اضافت)۔

(۴) ایک طرف ہمارا دل ہے جو کشمکش حسرت دیدار میں خون ہو گیا ہے۔ دوسری طرف آئینہ ہے، جس کی خوش نصیبی کا یہ عام ہے کہ وہ بدست کے ہاتھوں میں ہے۔ آئینے کو حنا اس لیے کہا کہ وہ خوشی سے سرخ ہو رہا ہے کہ معشوق کے ہاتھوں میں ہے اور آئینے کی سرخی کی دلیل یہ ہے کہ معشوق کا چہرہ فروغ شراب سے سرخ ہے اور اس کا چہرہ آئینے میں منعکس ہے۔ (بت بدست اور حنا بے اضافت)۔

(۵) معشوق حنا کی وجہ سے، یا حنا کی محبت میں بدست ہے۔ یعنی وہ اپنے مہندی لگے ہاتھوں کو دیکھ کر اس قدر وجد کرتا ہے کہ گویا بدست ہو گیا ہے یا اسے حنا

لگانے کا اس قدر شوق ہے کہ اس کو شوق حنا میں بدست کہا جاسکتا ہے۔ معشوق کے ہاتھ میں آئینہ ہے۔ اس کے ہاتھ حنا سے سرخ ہیں اور ہمارا آئینہ دل کشمکش حسرت و دیدار کی وجہ سے خون ہو کر سرخ ہو گیا ہے۔ ایک آئینہ وہ ہے جو بت بدست حنا کے ہاتھوں میں ہے اور ایک آئینہ ہمارا دل ہے۔ (بدست اور حنا مع اضافت)۔

(۶) معشوق بدست حنا ہے (اس کے معنی اوپر بیان ہوئے)۔ یہ اس بات کا آئینہ ہے کہ ہمارا دل کشمکش حسرت و دیدار کی وجہ سے خون ہو گیا ہے۔ (بدست حنا مع اضافت)۔

(۷) حنا ایک آئینہ ہے جو بدست کے ہاتھوں میں ہے۔ یعنی معشوق جو شراب کے نشے میں بدست ہے، اپنے حنائی ہاتھوں کو خوش ہو ہو کر یوں دیکھتا ہے گویا آئینہ دیکھ رہا ہو۔ ادھر ہمارا دل ہے جو کشمکش حسرت و دیدار میں خون ہو گیا ہے۔ (بدست اور حنا بے اضافت)۔

(۸) معشوق کا چہرہ شراب کے اثر سے سرخ ہے۔ اس پر نشے کا اثر اس قدر ہے کہ جب وہ اپنے حنائی ہاتھوں کو دیکھتا ہے تو سمجھتا ہے کہ میں آئینے میں اپنا چہرہ دیکھ رہا ہوں۔ لہذا مہندی معشوق کے لیے آئینے کا کام کر رہی ہے اور میرا دل کشمکش حسرت و دیدار میں خون ہے۔ اس لیے بھی کہ میں اسے دیکھ نہیں سکتا اور اس لیے بھی کہ میرا دل بھی تو اس کے ہاتھوں کی طرح سرخ ہے، کاش وہ اپنے کف دست کو نہیں بلکہ میرے دل کو آئینہ سمجھ لیتا۔ (بدست اور حنا بے اضافت)۔

(۹) دل کچھ نہیں ہے، بس ایک شے ہے جو کشمکش حسرت و دیدار میں خون ہو گئی ہے۔ اور آئینہ کچھ نہیں ہے، بس بت بدست کے ہاتھوں میں لگی ہوئی مہندی ہے۔ آئینے میں معشوق کا چہرہ منعکس ہے، اس لیے وہ مہندی کی طرح سرخ ہو گیا ہے۔ چوں کہ اس کا رنگ سرخ ہے، اور وہ جلوہ محبوب کے باعث متحیر ہو کر بے حس و حرکت ہو گیا ہے اور وہ معشوق کے ہاتھوں میں ہے، اس لیے اس کو حنا سے تشبیہ دینا مناسب ہے۔ (بدست اور حنا بے اضافت)۔

(۱۰) دل کچھ نہیں، بس ایک شے ہے جو کشمکش حسرت و دیدار میں خون ہو گئی ہے اور آئینہ کچھ نہیں ہے، سوائے اس کے کہ جب وہ بدست کے ہاتھوں میں ہوتا ہے تو شرم

یا خوشی کے باعث مہندی کی طرح سرخ ہو جاتا ہے۔ (بدست اور حنا بے اضافت)۔
 ذرا غور کیجیے کہ تخیل کتنا بے لگام اور بلند پرواز ہے، لیکن تو جوان شاعر کی گرفت
 اس پر کس قدر مستحکم ہے۔
 اس شعر میں بھی توالی اضافات ہے۔ اس موضوع پر کچھ بحث شعر نمبر ۴۲ کے تحت
 ملاحظہ ہو۔

~~~~~

(۱۴۹)

خو نے تری افسردہ کیا وحشت دل کو  
 معشوقی و بے حوصلگی طرفہ بلا ہے  
 (زمانہ تحریر ۱۸۱۶ء)

طبا طبائی کو لفظ 'وحشت' پر اعتراض ہے کہ یہاں 'خواہش' کا محل تھا، نہ کہ 'وحشت' کا۔ بات دل کو لگتی ہوئی ہے۔ شاداں بلگرامی نے اپنے قلمی حاشیے میں 'وحشت دل' کی جگہ 'جوش جنوں' اور 'جذبہ دل' تجویز کیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ لفظ 'وحشت' کے معنی پر غور کیا جائے تو طبا طبائی کا اعتراض اتنا باوزن نہیں ثابت ہوتا جتنا وہ بظاہر لگتا ہے۔ 'وحشت' صفت ہے 'دیوانگی' کی اور 'دیوانگی' تشہل ہے عشق کا۔ لہذا 'وحشت دل' کے وہی معنی ہیں جو 'جذبہ دل' یا 'جوش جنوں' کے ہیں۔ 'خواہش' ال کے مقابلے میں 'وحشت دل' زیادہ پُر زور ہے۔ ہاں مجددی نے خوب کہا ہے کہ "وحشت دل سے دیوانہ پن کی امتگ مراد ہے اور سچ ہے معشوق شوخ و عاشق دیوانہ چاہیے۔"

معشوق کے بے حوصلگی سے علامہ سہانے 'بدخوئی' اور 'برہی مزاج' مراد لی ہے۔ ظاہر ہے کہ 'بے حوصلگی' کو 'بدخوئی' وغیرہ نہیں کہہ سکتے۔ بے حوصلہ شخص میں اتنا دم خم کہاں کہ وہ بدخوئی کرے یا برہی کا اظہار کرے؟ وہ تو خاموش رہنے کو گفتگو پر اور چپ چاپ پڑے رہنے کو چست پھرت پر ترجیح دے گا، نہ کہ بدخو اور برہم ہوگا۔ مولانا طبا طبائی نے 'بے حوصلگی' کو "ٹھنڈی طبیعت، نہ ناز و ادا کا حوصلہ، نہ چھیڑ چھاڑ کا مزہ" سے تعبیر کیا ہے۔ یہ بہت خوب اور مناسب ہے، لیکن طبا طبائی کی یہ بات نہیں بنتی کہ "خو سے بدخوئی اور بد مزاجی مراد ہے" اور 'طرفہ بلا ہے' کے معنی ہیں، 'قابل نفرت ہے'۔ بخود موہانی نے اس پر اچھی گرفت کی ہے، لیکن وہ بھی 'خو' سے بدخوئی وغیرہ مراد لیتے ہیں،

حالاں کہ اس مفہوم کا کوئی محل نہیں، جیسا کہ ہم اوپر دیکھ چکے ہیں۔

’خو‘ بمعنی محض ’عادت‘، ’افتادہ طبع‘ لیا جائے تو بہت بہتر ہے۔ ’بے حوصلگی‘ کے وہ معنی بھی ٹھیک ہیں جو طباطبائی نے لکھے ہیں۔ لیکن ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ معشوق کو ظلم و ستم کرنے کا شوق نہیں۔ وہ سرد مزاج ہے۔ اس کو جدید زبان میں Sexually cold کہہ سکتے ہیں۔ اس کی اس سرد مزاجی اور بے کیفیتی نے دل کی امنگوں کو سرد کر دیا۔ معشوق ہو کر بے حوصلہ ہوتا، یعنی ستم کا ولولہ نہ رکھنا عاشق کے لیے عجب مصیبت (طرفہ) (بدا) ہے۔ معشوق کو تو ایسا ہونا چاہیے کہ وہ ہر وہ کام کرے جس سے عاشق کو آزار پہنچتا ہو۔ حتیٰ کہ اگر وہ عاشق کو ستم کا حریص دیکھے تو ستم سے ہی ہاتھ کھینچ لے۔ غالب۔

دا حسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ

ہم کو حریص لذت آزار دیکھ کر

معشوق تو محض اوقات گزاری کے لیے ظلم کرتا ہے۔ یعنی عاشق کو ستانا، اس سے چھیڑ چھاڑ کرنا اس کے لیے خالی وقت کو کام میں لانے کا ذریعہ ہے۔ محسن بیک رشتی نے خوب کہا ہے

رفتم از کوئے تو اے خو بہ جفا کردہ بگو

صرف اوقات بہ آزار کہ خواہی کردن

تو کہاں وہ معشوق جو ’خو بہ جفا کردہ‘ ہے اور کہاں یہ معشوق جس کی خو میں سردی اور بے نمکی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ نوکھا معشوق طرفہ بلاعی ہوگا۔

’بے حوصلگی‘ کے ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ معشوق کو بناؤ سنگار کا شوق نہیں، وہ بالکل روکھا پھیکا ہے۔ اس میں وہ شے نہیں جس کو غالب نے ایک خط میں ’ڈونٹی پن‘ سے تعبیر کیا ہے، یعنی معشوق اپنی Sex appeal کو بروئے کار نہیں لاتا۔ خوب شعر کہا ہے۔



## (۱۵۰)

آمد بہار کی ہے جو بلبل ہے نغمہ سنج  
اڑتی سی اک خبر ہے زبانی طور کی  
(زمانہ تحریر: ۱۸۵۱ء)

اڑتی خبر کا مضمون ذوق نے بھی خوب باندھا ہے:

نفس کو لے اڑیں اس پر اسیر مضطرب تیرے  
خبر گل کی سنیں اڑتی سی گر باد بہاری سے

لیکن یہ بات بھی ظاہر ہے کہ شعر میں معنی بہت کم ہیں۔ صرف لفظ 'مضطرب' معنی خیز ہے، کیوں کہ اس سے نفس کو لے اڑنے کا استدلال قائم ہوتا ہے۔ 'باد بہاری' کی مناسبت سے 'اڑتی خبر' اور اس کی مناسبت سے نفس کو لے اڑنا بہت عمدہ ہے، مگر معنی آفرینی کا پکا نہیں۔ جو کچھ ہے وہ سامنے ہے۔ لہذا اس شعر کو مضمون آفرینی کی مثال میں پیش کر سکتے ہیں، اور غالب ذوق کا بنیادی فرق معلوم کرنا ہو تو ذوق کے شعر اور غالب کے زیر بحث شعر کا موازنہ بہت کارآمد ہوگا، کیوں کہ غالب کا شعر معنی آفرینی کی عمدہ مثال ہے۔

ملفوظات نے عمدہ بات کہی ہے کہ "یہ تشبیہ نہایت بدیع ہے اور انصاف یہ ہے کہ نئی ہے۔" یعنی نغمہ بلبل کیا ہے، بہار کی اڑتی ہوئی خبر ہے۔ نغمے کو چوں کہ 'نفس' بھی کہتے ہیں اور خود 'نفس' کے معنی 'سانس'، یعنی 'ہوا' کے ہیں، اس لیے نغمے کو اڑتی ہوئی خبر کہنا اور بھی لطیف بات ہے۔ لیکن ایک پہلو اور بھی ہے، وہ یہ کہ پورے مصرعے اولیٰ کو 'اڑتی سی' خبر فرض کیا جائے۔ یعنی بعض چیزیں یہ خبر لانی ہیں کہ اب بہار آئی ہے۔ اسی وجہ سے بلبل نغمہ سنج ہے۔ پورے شعر میں مناسبتوں سے موتی جگمگا رہے ہیں۔ آمد، بلبل، اڑتی، خبر، زبانی، طور۔ اس باعث شعر اور بھی حسین معلوم ہوتا ہے۔ تشبیہ کی جدت خود

ایک طرح کی معنی آفرینی ہے، کیوں کہ اس طرح مشبہ کو نئے معنی عطا ہوتے ہیں۔ پھر شعر میں دو معنی ہیں، جیسا کہ اوپر بیان ہوا۔ اور مناسبتوں کے باعث شعر کے تمام الفاظ ایک دوسرے کے معنی کو تقویت پہنچا رہے ہیں۔ اس طرح یہ شعر معنی آفرینی کی عمدہ مثال ہے۔ ہو سکتا ہے اثراتی خبر کا مضمون غالب نے ذوق سے لیا ہو، لیکن عذرت تشبیہ اور کثرت معنی کے باعث غالب کا شعر گوہر شاہوار بن گیا ہے۔

انگریزی میں ایک محاورہ ہے A Little bird یا A Little bird tells us اسے اس وقت استعمال کرتے ہیں جب کسی افواہ، خاص کر کسی خوش گوار افواہ یا عشق و عاشقی پر مبنی افواہ وغیرہ کا تذکرہ کرنا ہوتا ہے۔ توقع نہیں ہے کہ غالب اس محاورے سے واقف رہے ہوں۔ آکسفورڈ انگلش ڈکشنری (کلاں) یعنی O.E.D. کا بیان ہے کہ یہ فقرہ سب سے پہلے ۱۸۳۳ء میں استعمال ہوا تھا اور اس وقت اس کی شکل یہ تھی

A Little bird has whispered its secret to me

اس کو محاورہ بنتے بنتے خاصی دیر لگی ہوگی۔ غالب کا شعر ۱۸۵۱ء کا ہے، اس لیے اس بات کا امکان نہیں کے برابر ہے کہ غالب تک یہ فقرہ یا محاورہ کسی انگریز کے توسط سے پہنچا ہو۔ لہذا یقین کے ساتھ کہا جاسکتا ہے کہ غالب کی تشبیہ سراسر طبع زاد ہے اور یہ ان کی طباعی کے کمال کا نمونہ ہے۔ شعر کے لہجے میں بھی طباعی، یعنی شگفتہ تازہ خیالی بہت نمایاں ہے۔ یہ انداز ہند ایرانی شعرا کے یہاں بہت مقبول رہا ہے۔ اردو وادوں میں غالب اور ان کے پہلے میر کے یہاں اس کے کرشمے اکثر نظر آتے ہیں۔

سودا کا مندرجہ ذیل شعر شاید غالب کے ذہن میں رہا ہو، لیکن غالب کی تشبیہ پھر بھی اچھوتی ٹھہرتی ہے:

سے مرغ چمن کا تو نالہ اے ساقی  
بہار آتی ہے بلبل خبر لگا کہنے

## تَمَّتْ

تمام شد بحونہ تعالیٰ ایں کتاب مستطاب مشتمل بر انتخاب و شرح اشعار  
آبدار رشک عرفی و طالب میرزا اسد اللہ خاں غالب من تصنیفات بندہ  
در گاہ الہی رقبہ دربار رسالت ہنای شارح صدوقی الموسوم بہ شمس الرحمن  
فاروقی در بلدہ عظیم آباد بتاریخ سیوم نومبر ۱۹۸۸ء مطابق ۲۲ ربیع الاول  
۱۴۰۹ ہجرت خاتم النبوت علیہ السلام بہ پایاں رسید و بہ اہتمام غالب انسٹی  
ٹیوٹ واقع شہر فرخندہ بنیاد جہان آباد الشتر بہ دہلی حلیہ طبع پوشیدہ ۱۲

سال اشاعت ۱۹۸۹ء محمد فاروق الحقی تحریر نمود

الحمد للہ المستعان کہ ایں کتاب موسوم بہ "تنبیہ غالب" من تصنیفات بندہ ہیج  
میر ز شمس الرحمن فاروقی زیر اہتمام غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، بار دوم در  
سنہ ۲۰۰۵ء حلیہ طبع پوشیدہ و مقبول خلافت شد۔ لا موثر الا اللہ۔ درود و سلام صد  
ہزار بار بر سید الموجودات فخر کائنات صاحب اود کہ تا ابد باد۔

## اشاریہ

اس اشاریے میں اسمائے رجال کے علاوہ کتاب کے بیش تر اہم مطالب بھی درج ہیں۔ اشاریے کی تیاری میں قیمتی امداد کے لیے میں خلیل الرحمن دہلوی سلمہ کا شکر گزار ہوں۔

اسمائے رجال میں تخلص عام طور پر پہلے رکھا گیا ہے۔ جہاں تخلص نہیں ہے، وہاں عام طور پر اندراج نام کے پہلے حصے کے اعتبار سے ہے۔ مثلاً محمد حسن عسکری کا اندراج 'م' کی تقطیع میں ہے۔ جہاں کنیت زیادہ مشہور ہے، وہاں کنیت پہلے درج ہے۔ چنانچہ مولانا جلال الدین رومی کا اندراج 'رومی' کے تحت ہے۔

|                                       |                                           |
|---------------------------------------|-------------------------------------------|
| ادیب، پروفیسر مسعود حسن رضوی ۱۳       | آتش، خواجہ حیدر علی ۱۷۱، ۳۰۵، ۳۳۶         |
| ادولغت (ترقی اردو بورڈ، کراچی) ۲۳۳    | آرزو، سراج الدین علی خاں، دیکھیے چراغ     |
| استعارہ اور تمثیل کا فرق ۲۰۹، ۲۱۰     | ہدایت                                     |
| استعارہ معکوس ۲۸، ۲۳۱، ۲۹۸، ۳۱۷       | آسی لکھنوی، مولانا عبدالباری ۲۹، ۱۳۱،     |
| اساتذہ کرام، ایف۔ ۱۲۳، ۱۲۸، ۲۳۱، ۲۵۲، | ۱۳۸، ۱۶۷، ۱۷۰، ۲۳۲، ۲۳۳                   |
| ۲۷۵، ۲۹۳، ۲۹۷، ۳۱۳، ۳۲۰،              | آغا محمد باقر ۱۲، ۱۳، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۹، |
| ۳۲۹، ۳۳۷، ۳۳۷، ۳۳۵                    | ۳۳، ۳۸، ۷۲، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۲۷،                |
| اضافتوں کی کثرت ۳۲۸، ۳۲۹              | ۲۵۲، ۲۸۶، ۲۹۵                             |
| اعلان نون ۲۵۵                         | آندراج، فرہنگ ۱۲۸، ۲۹۳                    |
| اقبال، علامہ ذاکر محمد ۳۱۲            | اثر لکھنوی، ذاب جعفر علی خاں ۱۲، ۹۰       |
| الجہنی، حضرت شیخ عبدالکریم ۱۲۹        | ادعائے شاعر اور ادعائے شاعرانہ ۲۰۸،       |
| امان، خواجہ ۱۱                        | ۲۰۹، ۲۹۳، ۲۹۴                             |

۲۲۱، ۲۲۳، ۲۲۶، ۲۳۰، ۲۳۰، ۲۳۷

۲۵۲، ۲۶۰، ۲۶۳، ۲۶۶، ۲۷۵

۲۸۰، ۲۸۳، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۹۲

۲۹۵، ۲۹۶، ۳۰۲، ۳۰۷، ۳۰۸

۳۱۳، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۲۱

۳۲۵، ۳۲۹، ۳۳۱، ۳۳۳، ۳۳۶

۳۳۹، ۳۴۷، ۳۵۰، ۳۵۳، ۳۶۲

۳۶۳

بیدل، میرزا عبدالقادر ۵۲، ۱۰۱، ۱۰۳

۳۵۰، ۳۱۱

پلیٹس، جان ۲۵۱، ۳۳۵

پہلوے ذم ۳۳۶، ۳۳۸

ترصیع ۹۰، ۱۰۷، ۱۱۰، ۲۳۳، ۳۱۳

فیک چند بہار (صاحب بہار عجم) دیکھیے  
بہار عجم۔

جاہ، محمد حسین ۲۹۸

جوش ملیح آبادی، پنڈت لکھورام ۱۲، ۱۳

۱۷۰، ۱۷۲، ۱۸۳، ۲۱۲، ۳۱۳، ۳۱۸

۳۵۳

جوش ملیح آبادی ۱۹۱

جنیس، سر جیمز ۱۵۰

چراغ ہدایت ۳۳۷

حافظ شیرازی، خواجہ شمس الدین ۳۱۱، ۳۲۸

حالی، خواجہ الطاف حسین ۱۱، ۱۲، ۷۱، ۱۲۶

۱۳۱، ۱۷۷، ۱۹۵

انشائیہ انداز بیان ۱۸، ۱۹، ۷۷، ۱۵۳

۱۵۹، ۱۶۱، ۱۷۱، ۲۸۰

انوار الدولہ شفق، نواب ۱۳۹

انیس، میر میر علی ۲۵۵

ادقاف کی علامت کا شعر فہمی سے تعلق ۸۱

۸۲

ایکس، ولیم ۸۱

ایوب تاباں، ڈاکٹر ۱۵

ایہام ۱۹۲، ۳۰۳

بودلیئر، شارل ۱۳۳، ۱۳۵

برکلی، بشپ جارج ۱۲۰

برہان قاطع ۱۶۲، ۱۹۸، ۲۶۵، ۲۹۷

۳۰۱، ۳۲۹، ۳۳۷

بہار عجم ۱۶۲، ۱۶۵، ۱۷۳، ۱۹۶، ۲۰۱، ۲۳۱

۲۶۵، ۲۷۰، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۹۷

۳۱۳، ۳۳۲، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۵۵

بخود دہوی، سید وحید الدین احمد ۱۲، ۱۳

۲۵، ۲۶، ۳۳، ۳۸، ۵۵، ۵۶، ۱۳۱

۱۶۷، ۱۷۷، ۱۸۳، ۱۹۸، ۱۹۹

۲۶۷، ۲۸۳، ۲۸۶، ۳۰۱، ۳۰۷

۳۱۳، ۳۳۳، ۳۳۹

بخود، موبائی، علامہ محمد احمد ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۲۰

۲۱، ۳۸، ۵۶، ۶۶، ۷۲، ۱۳۱، ۱۳۷

۱۳۹، ۱۵۵، ۱۵۷، ۱۶۷، ۱۷۰، ۱۷۲

۱۹۱، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۱، ۲۱۶، ۲۱۹

- عبدالرحمن بجنوری، ڈاکٹر ۱۲، ۱۸۸  
عبدالرشید حسینی (صاحب منتخب اللغات)  
دیکھیے منتخب اللغات  
عبدالقصور، مولوی ۱۳۳، ۱۳۴  
عبدالقادر، حضرت شاہ ۱۴۳  
عرشی، مولانا امتیاز علی ۱۳، ۱۵، ۵۱، ۵۲،  
۱۲۱، ۲۳۳، ۲۸۹، ۳۰۵، ۳۳۷  
۳۵۸  
عرشی زادہ، اکبر علی خاں ۱۳، ۱۵، ۲۸۹  
۳۰۵  
عرفی، جمال الدین شیرازی ۳۶۶  
علی حسن سلیم (صاحب 'موارد المصادر')  
دیکھیے 'موارد المصادر'  
عمر خیام ۱۶۲، ۱۶۳  
عندلیب شادانی ۳۳۷  
عنوان چشتی، پروفیسر ۱۴  
غالب دہلوی، میرزا اسد اللہ خاں (بطور  
شارح کلام غالب) ۱۱، ۱۷، ۱۸،  
۲۵، ۳۲، ۳۳، ۷۰، ۷۶، ۷۹، ۸۳،  
۹۱، ۹۶، ۹۹، ۱۰۰، ۱۱۹، ۱۲۵، ۱۲۵،  
۱۳۲، ۱۳۶، ۱۵۰، ۱۵۶، ۱۸۲، ۱۸۷،  
۲۱۰، ۲۱۲، ۲۱۵، ۲۲۵، ۲۶۳، ۲۶۵،  
۲۶۶، ۲۷۲، ۲۹۸  
غنی کاشمیری ۴۱  
فرہنگ آصفیہ ۲۵۱، ۲۲۵
- ۳۳۷، ۳۲۹  
شوخی ۱۹، ۱۰۰، ۱۱۳، ۲۲۰  
شوکت بخاری ۳۲۳  
شوکت میرٹھی، مولانا احمد حسن ۱۲، ۲۰، ۲۱،  
۲۲، ۲۳، ۶۶، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۷۷،  
۲۶۳، ۲۸۰، ۲۸۱، ۳۱۸، ۳۲۰  
۳۵۳، ۳۲۸  
شہاب الدین مصطفیٰ ۱۲  
شیرانی، حافظ محمود خاں ۱۳، ۱۵، ۲۹۱، ۳۰۶  
شیفتہ، نواب مصطفیٰ خاں ۱۶  
شیکسپیر، ولیم ۳۶، ۱۱۰، ۱۵۳  
صحاح الفرس ۳۳۷  
صغیر النساء بیگم ۱۴  
صوتی نظام ۱۱۰، ۲۸۵  
ضلع ۳۸، ۱۰۷، ۲۱۷، ۲۲۵، ۲۶۲، ۲۶۵،  
۲۷۳، ۲۷۵، ۲۷۸، ۳۰۳، ۳۰۶  
۳۲۰، ۳۱۳  
طالب آملی ۳۶۶  
طبائی ۲۷، ۲۷  
ظفر احمد صدیقی ۱۳، ۲۶۳  
ظفر اقبال ۱۰۳، ۱۰۷  
ظفر، بہادر شاہ ۳۳۶  
عابد سہیل ۱۴  
عادل منصور ۱۱۵  
عبدالباقی برتری ۳۵۱

فرہنگ قواس ۳۳۷

فضل حق خیر آبادی، مولانا ۱۶۵

فیضی فیاضی ۲۹۳

قاسم کاہی ۱۴۵

قول محال ۱۸، ۲۳، ۳۷، ۸۶، ۱۳۸، ۱۷۴، ۱۷۵

۱۷۸، ۱۹۰، ۲۲۰، ۲۲۲

کامل قریشی، ڈاکٹر ۱۵

کمال اسماعیل ۱۷

کولرج، سیمون ٹیلر ۵

لغت دیکھنے کی اہمیت ۱۳، ۱۵

مجنوں گورکھپوری، پروفیسر ۲۷۵

محمد پادشاہ (صاحب فرہنگ آئند راج)

دیکھیے آئند راج، فرہنگ

محمد حسن عسکری ۱۳۹

محمد حسین تہریزی (صاحب برہان قاطع)

دیکھیے برہان قاطع

محمد فاروق امینی ۳، ۳۶۶

محمی الدین ابن عربی، حضرت شیخ اکبر

۱۳۳، ۱۳۴

مراعات النظر دیکھیے رعایت، دیکھیے

مناسبت الفاظ

مسعود سعد سلمان ۲۹۳

مسکین شاہ صاحب حیدر آبادی ۲۶

مسلمات شعر ۲۰۸، ۲۰۹

مصطفیٰ، شیخ غلام ہمدانی ۳۰۵

مضمون آفرینی ۱۱۲، ۱۷۱، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷

۲۱۷، ۲۵۳، ۲۵۸، ۳۱۰، ۳۱۳، ۳۶۳

معاظہ بندی ۱۱۲، ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳

معنی آفرینی ۱۱۲، ۱۴۰، ۱۴۲، ۱۴۵، ۱۷۱، ۱۷۲

۲۱۷، ۲۶۹، ۲۸۵، ۳۵۲، ۳۶۳

مناسبت الفاظ ۲۹، ۳۳، ۳۸، ۴۲، ۴۷، ۴۸

۶۷، ۷۹، ۱۶۶، ۱۷۳

مختب اللغات ۵۰، ۱۲۳، ۱۶۲، ۱۶۶، ۱۷۳، ۱۷۴

۲۷۵، ۳۱۹

منظور احسن عباسی ۱۳

موارد المصادر ۲۷۰

مومن، حکیم مومن خان ۱۳۶، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴

۲۲۳، ۲۲۹، ۲۷۳، ۳۰۵، ۳۳۶

مہر، مولانا غلام رسول ۱۳، ۷۲، ۱۶۷، ۱۶۸

۲۶۰، ۲۷۵، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۶، ۲۸۷

۲۹۷، ۳۰۱، ۳۱۸، ۳۲۱، ۳۳۱، ۳۳۳

میرزا ولی (ولی اصفہانی) ۱۳۶

میر، میر محمد تقی ۱۸، ۴۰، ۴۳، ۵۲، ۸۶، ۸۷

۸۷، ۹۵، ۹۶، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵

۱۳۲، ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۹۲، ۱۹۳

۲۲۹، ۲۴۸، ۲۵۱، ۲۶۸، ۲۸۰، ۲۸۱

۲۹۸، ۳۰۸، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۲۶، ۳۲۷

۳۲۷، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۹، ۳۵۶

نادر، درگا پرشاد ۲۵۶

نسخ، شیخ امام بخش ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۶۹، ۱۸۱، ۱۸۲

|                                         |                                              |
|-----------------------------------------|----------------------------------------------|
| نیاز بریلوی، حضرت شاہ ۴۰                | ۳۳۶، ۳۰۵، ۲۹۷                                |
| نیاز فتح پوری، علامہ ۱۲، ۲۹۶، ۳۰۰، ۳۰۱  | ناصر علی سرہندی ۱۶                           |
| ۳۳۸، ۳۳۲                                | نثار احمد فاروقی ۱۱                          |
| نیر مسعود ۱۳، ۱۲، ۲۲، ۲۳، ۲۰۸، ۲۳۰، ۲۵۴ | نظام الدین اولیا، حضرت شیخ ۲۰۵               |
|                                         | لنعم طباطبائی، علامہ سید علی حیدر ۱۲، ۱۳، ۱۴ |
| وارث حسن، حضرت شاہ ۷۳، ۱۳۹              | ۱۷، ۱۸، ۲۰، ۲۷، ۳۳، ۳۷، ۵۶                   |
| دارسنہ، سیالکوٹی مل (صاحب مصطلحات       | ۶۲، ۱۰۸، ۱۳۸، ۱۵۳، ۱۵۵، ۱۷۲                  |
| شعرا) ۳۳۷                               | ۱۷۵، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۹۱، ۱۹۸، ۲۰۱                 |
| وجدانی علم (غالب کا) ۳۳، ۵۵، ۶۶         | ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۳، ۲۵۱، ۲۶۰، ۲۶۲                 |
| ۱۵۰                                     | ۲۶۳، ۲۷۰، ۲۸۶، ۲۹۲، ۲۹۵                      |
| وحشی یزدی ۷۶، ۷۷                        | ۲۹۶، ۳۰۳، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۱۰                      |
| وقوعہ گوئی، دیکھیے معاملہ بندی          | ۳۱۳، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸                      |
| ولی دکنی ۲۵۱، ۲۵۵                       | ۳۲۱، ۳۲۵، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۱                      |
| یوسف سلیم چشتی، پروفیسر ۱۲، ۱۷۷، ۲۱۹    | ۳۳۳، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸                      |
| ۳۰۷                                     | ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۵۰، ۳۳۷                           |

نعت خاں عالی ۱۶۸

OMP  
N



مَیْنِ عَنَدَلِیْبِ گِلَشَنِ نَا آفریدہ ہُیوُن

